

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

WITTGENSTEIN ET LA MUSIQUE

MÉMOIRE PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN PHILOSOPHIE

PAR

HÉLÈNE KARINE GARCIA-SOLEK

SEPTEMBRE 2009

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

À ma mère, pour m'avoir transmis l'esprit de pensée, de questionnement et de Foi. À mon père, pour m'avoir transmis la capacité à tirer de l'Histoire et des témoignages du passé la volonté de perpétuer, à travers ma vie et mes actes, le respect des mémoires et la survivance du sens de l'éthique. À eux deux, pour m'avoir appris l'amour du verbe et de l'écrit, et pour m'avoir soutenue dans les voies toujours incertaines de la pratique musicale et de la pratique philosophique ; enfin, dans un sens plus large, pour m'avoir appris à vivre la liberté.

À ces penseurs de valeur qui m'ont appris à aimer la philosophie, à réfléchir et à analyser, à pousser le commentaire jusqu'à l'empathie, à revenir sur ma pensée et à cultiver la remise en question et l'humilité philosophique. François Latraverse, Salvador Rubio Marco, Dave Anctil, André Charrak, Sandrine Gâche, sont autant de personnes qui ont contribué à jalonner mon parcours philosophique entre esthétique, philosophie de la culture et philosophie sociale, et à former dans mon esprit des avenues de pensée qui permettent d'envisager des interactions fertiles et harmonieuses entre ces domaines.

À Benoît Poulin, pour son soutien et sa présence dans ma vie, au cours de mes recherches et ce même pendant les périodes de doute et d'essoufflement, et pour nos conversations d'une intensité et d'une profondeur sans égal. À notre inspiration mutuelle.

« Pourquoi y a-t-il quelque chose plutôt que rien ? » demandent les philosophes.
« Il y a ! » répond la musique.

Éric-Emmanuel Schmitt, *Ma Vie avec Mozart*, p. 106.

TABLE DES MATIERES

RÉSUMÉ	v
INTRODUCTION	1
CHAPITRE 1	
LA MUSIQUE ET LE « PREMIER WITTGENSTEIN »	
LES « FORMES » INDICIBLE DE LA MUSIQUE ET DU LANGAGE	9
1.1 Musique, monstration et indicible	13
1.2 Normativité de la grammaire et éducation au regard esthétique	24
CHAPITRE 2	
UNE NORMATIVITÉ MUSICALE CONTRE LES « RÈGLES » DE L'ART (ÉTUDE DE LA NOTION D' « EXPRESSION » WITTGENSTEINIENNE COMME SOURCE D'UNE NORMATIVITÉ PRAGMATISTE POUR L'ESTHÉTIQUE)	37
2.1 Du formalisme au pragmatisme – Récapitulatif sur la contextualisation et l'activité dans <i>La Grammaire philosophique</i>	40
2.2 Redéfinir la normativité sans l'Idéal : il n'y a pas de « théorie » de la musique	46
2.3 L' <i>expression</i> comme manifestation d'une normativité pragmatiste en musique	56

CHAPITRE 3

LA GRAMMAIRE D'UNE « BELLE » MUSIQUE –

LA PSYCHOLOGIE DU GOÛT COMME « ASPECT » DE LA COMPRÉHENSION

ET LA POSSIBILITÉ D'UN GÉNIE SANS PSYCHOLOGIE 71

3.1 La contextualisation comme dépassement de la différence
antérieur/postérieur et intérieur/extérieur dans la compréhension
de l'œuvre musicale 74

3.2 Nier l'esthétique du Beau et conserver la possibilité du génie ?
L'expression comme moyen de fédérer contextualisation *et*
magnification dans la compréhension 93

CONCLUSION 108

BIBLIOGRAPHIE 118

RÉSUMÉ

Ce texte est basé sur un relevé exhaustif des remarques de Wittgenstein sur la musique, qui sont disséminées un peu partout dans les œuvres de Wittgenstein, des plus majeures aux plus personnelles. Ce thème étant constant dans ce corpus, l'hypothèse directrice du mémoire a été que la musique pouvait constituer un élément unificateur d'une lecture de la pensée philosophique et esthétique de Wittgenstein, mais aussi et surtout une réflexion du philosophe par rapport à l'art, en particulier la musique *en fonction* de l'époque particulièrement riche en termes de bouleversements culturels et artistiques où il a évolué. Ce relevé a donc permis de mettre en évidence la possibilité d'un jugement esthétique d'après Wittgenstein qui pourrait à la fois résister à l'essentialisme et au relativisme. La musique, en comparaison avec le langage, se situe entre indicible et « monstration », au sens où pour la penser, il faut la considérer comme n'étant *pas* un langage. Si l'on doit penser la possibilité d'une éducation au regard esthétique, c'est-à-dire une forme de normativité qui s'établisse entre la « forme » artistique – musicale – et son historicité, il faut pouvoir penser que dans la musique comme dans le langage, la normativité des pratiques s'établit par l'étude des ressemblances de famille et des différences entre les pratiques. Si on veut penser la musique en fonction de ses modifications dans l'histoire autant que dans son identité en tant que musique, on n'a pas tant besoin d'une « théorie » de la musique que de cette substantifique moelle de la pratique artistique qui, d'après Wittgenstein, est la notion d'*expression*. Sans toutefois passer à une esthétique subjectiviste ou émotionnaliste, qui est aussi un objet contre lequel Wittgenstein s'insurge, la compréhension de la musique se situe entre contextualisation et magnification : l'esthétique, en lien de continuité avec l'éthique, est un lieu où les œuvres d'art, pour être comprises, doivent être mises en rapport avec les pratiques et les situations historiques avec lesquelles on peut les mettre en relation. Cette contextualisation est donc du même coup un appel à une exigence éthique de pouvoir rechercher la cohérence ou la discordance d'un mode d'expression artistique avec une certaine époque et avec la vision synoptique qu'on peut établir de cette époque conçue *en tant* que contexte. C'est aussi une exigence de ne pas outrepasser les capacités du langage par rapport à l'art, dans la mesure où l'art et la musique sont des expressions se suffisant à elles-mêmes, mais qui marquent, à leur manière, une mémoire d'un certain temps – voire un appel à ne pas oublier – ainsi qu'une certaine manière de se saisir dans son temps et dans l'exigence éthique qu'on peut lui porter.

Mots clés : Wittgenstein, musique, esthétique, « dire » et « montrer », normativité, compréhension, expressivité, pragmatisme, génie, culture.

INTRODUCTION GÉNÉRALE

Les réflexions biographiques autant que philosophiques concernant la passion de Wittgenstein pour la musique, bien qu'en nombre restreint, ont poussé les commentateurs à explorer, par rapport à l'œuvre et aux opinions philosophiques de Wittgenstein, la raison d'être de cet intérêt si poussé. Dans les *Carnets de Skjolden*, on trouve la pensée suivante :

Il m'arrive souvent de penser que le sommet que j'aimerais parvenir à atteindre serait de composer une mélodie. Ou alors je m'étonne que chez moi ce désir n'en ait fait jamais naître aucune. A la suite de quoi, cependant, il me faut me dire qu'il est tout à fait impossible que cela se produise jamais, car il me manque, à cet égard, quelque chose d'essentiel, voire l'essentiel. Si je rêve à un idéal si élevé, c'est parce qu'il me serait alors possible, en quelque sorte, de résumer ma vie ; et je pourrais lui donner la forme d'un cristal. Et même s'il ne s'agissait que d'un tout petit cristal de pacotille, ce serait tout de même un cristal.¹

Le rapport particulier de Wittgenstein à la musique pousse à se demander ce qui, dans la musique, lui semblait si « essentiel » pour exprimer la teneur de ses remarques philosophiques. Encore, dans une de ses conversations avec Drury, Wittgenstein, parlant de ses *Recherches philosophiques*, formulait la remarque suivante :

¹ Wittgenstein, *Carnets de Cambridge et de Skjolden*, trad. J.-P. Cometti, PUF « Perspectives critiques », p. 31.

Il m'est impossible de dire un mot, dans mon livre, de tout ce que la musique a représenté dans ma vie. Comment, dans ce cas, puis-je espérer être compris ?²

La présence de remarques sur la musique, dans la vie et dans chaque œuvre du philosophe, autant que dans des témoignages de conversations avec lui, inspire des lectures diverses, qui soit considèrent ces remarques dans leur caractère d'exemple ou d'analogie pour comprendre des aspects de sa méthodologie (les « jeux de langage³ », ses vues sur la philosophie de la psychologie⁴, etc.), soit mettent en évidence les intérêts marqués du philosophe lui-même pour la musique, à titre d'indication biographique, culturelle ou historique⁵ – dans la mesure où Wittgenstein a été amené dès son plus jeune âge à côtoyer des compositeurs⁶ – ou encore, selon une comparaison avec les théories de certains compositeurs, la plupart du temps Schoenberg,⁷ le principal acteur du mouvement de la musique atonale, qui lui était contemporain. La question est de déterminer les différents niveaux où la musique joue un rôle chez Wittgenstein, à travers un état des lieux exhaustif des remarques où elle apparaît. Cet état des lieux appelle une stricte méthodologie, et certaines décisions quant à sa forme et à son ordre, qu'il faut exposer dès à présent.

L'enjeu principal d'une telle démarche est de présenter l'intervention de la musique dans les propos de Wittgenstein selon un angle qui puisse englober les diverses études réalisées sur le sujet. On constate à la lecture de ces analyses que le thème de la musique n'est jamais tant employé pour lui-même que par rapport à une tentative d'exégèse des vues de Wittgenstein sur la philosophie, l'art, l'esthétique, ou

² Maurice Drury, *Conversations avec L. Wittgenstein*, trad. J.-P. Cometti, éd. PUF « Perspectives critiques », p. 46.

³ D. Crilly, "Wittgenstein, Music, and Language Games", in *The Open Space Magazine*, vol. 2, 2000.

⁴ J.-P. Cometti, *Ludwig Wittgenstein et la philosophie de la psychologie*, PUF 2004.

⁵ J. Bouveresse, "Wittgenstein et la musique", in revue *Europe*, octobre 2004 (n°906) ; du même auteur, « Wittgenstein : un moderniste résigné » in *Essais I : Wittgenstein, la modernité, le progrès et le déclin*, Agone, 2000.

⁶ La famille Wittgenstein accueillait Brahms, Labor, etc.

⁷ A. Soulez, « Wittgenstein, Schoenberg et l'idée musicale », in *Europe* oct. 2004 (n°906) ; James Wright, *Schoenberg, Wittgenstein, and the Vienna Circle*, Peter Lang Publishing, 2004.

même son attitude face au bouillonnement culturel de la Vienne ou de l'Europe de son époque. Ceci est chose normale, puisque la musique est souvent employée à titre d'exemple dans ses remarques. L'objectif est donc d'explicitier les multiples statuts des références à la musique dans le cadre de la méthode wittgensteinienne, de rendre compte des notions qu'il lie aux exemples musicaux, mais aussi de dégager une idée de la musique et de la compréhension musicale, qui soit unifiée bien que contextualisée dans le corpus wittgensteinien. Comment alors concentrer l'attention sur la musique dans cette étude ? Il est clair que les remarques de Wittgenstein sur la littérature, l'architecture, le théâtre, ne peuvent qu'entrer en résonance frappante avec ses remarques sur la musique. Dans la question de la musique seront incluses des notions qui en appellent à un élargissement de la réflexion à l'esthétique, et à des notions de la « philosophie générale » de Wittgenstein qui y sont articulées. Mais il est à noter dès à présent que ces notions ne seront pas tant prises pour elles-mêmes que dans le but exprès de mettre en évidence la teneur explicative de ces remarques sur d'autres formes d'art, sur l'esthétique en général ainsi que sur certains aspects de ses vues philosophiques, pour comprendre et contextualiser les remarques sur la musique. L'idée est qu'on ne peut traiter les remarques de Wittgenstein sur la musique sans s'aider du reste du réseau de ses remarques, dans la mesure où l'œuvre de Wittgenstein n'est pas ordonnée en thématiques ; toutefois, cette contextualisation prête constamment au risque de traiter d'autre chose que de la musique, cette dernière n'étant pas vraiment un thème central, malgré sa présence dans toutes ses œuvres, mais plutôt un exemple régulièrement employé pour des fins de clarification plus générale. De plus, un autre ordre de remarques en appelle à ses goûts particuliers en matière de musique, à son attitude par rapport aux bouleversements de son temps dans le domaine artistique, dont il faut aussi pouvoir rendre compte sans présenter cet état des lieux de manière clivée, en une partie philosophique, puis une partie biographique ; on pense en effet que chez Wittgenstein, la distinction entre l'homme et l'œuvre empêcherait de constater le lien de détermination réciproque, au niveau du commentaire, de ces deux aspects. On tentera donc, sans confondre le statut

épistémologique des remarques à caractère biographique et des remarques philosophiques, de signaler au cours de l'étude philosophique des propos de Wittgenstein leur résonance et leur cohérence avec ses propos personnels, à titre d'exemples d'attitudes qui permettront d'éclairer sa méthode en la voyant mise en pratique par le philosophe lui-même, en tant qu'illustrations d'ordre plus ou moins anecdotique. C'est à partir de ces constats que se constitue l'armature méthodologique de cette étude.

Dans un premier chapitre, pour faire face à la forme complexe des propos de Wittgenstein et surtout à l'intrication des notions qu'il articule dans chacun de ses propos – dans la mesure où ni l'esthétique ni la musique en tant que telles ne sont prises comme objet centraux de ses réflexions, ni comme objets d'une théorie qu'on pourrait penser à part de ses vues philosophiques générales – il faudra mettre en rapport ce qu'on peut tirer des remarques du *Tractatus logico-philosophicus* sur la musique avec l'évolution de ses opinions philosophiques au cours de son œuvre : on ne peut appréhender les notions articulées par la suite sans les enraciner dans une étude de la progression globale du chemin philosophique de Wittgenstein. Il semble toutefois important de pondérer la séparation entre un « premier » et le « deuxième » Wittgenstein à la seule praticabilité de l'ensemble des remarques qu'il nous faut examiner. En effet, on a décidé de prendre le parti de considérer le thème de la musique comme une possible ligne directrice pour une lecture unifiée et continue de l'œuvre du philosophe. Il ne s'agit pas de se positionner en général dans le débat sur l'existence d'un, deux ou plusieurs Wittgenstein, mais d'envisager l'hypothèse suivante comme devant mener l'exposé à venir : les remarques sur la musique permettent de saisir une continuité dans le traitement de certaines notions qui, si elles ne sont nommées que dans les écrits tardifs de Wittgenstein, sont déjà en jeu dans les œuvres de jeunesse. Ces notions, qui pour la plupart interviennent également dans son traitement de sujets autres que la musique, sont justement celles qui entrent en jeu

pour comprendre la teneur de ses propos sur la musique, et ce dans différents aspects qu'on examinera dans les chapitre ultérieurs.

Il s'agit donc de clarifier les deux axes sur lesquels on pourra placer les remarques: d'un côté, un regroupement des remarques dans deux périodes, d'abord le *Tractatus logico-philosophicus*, les *Carnets 1914-1916*, la *Grammaire philosophique*, les *Leçons et conversations* et les *Lettres à Paul Engelmann* ; ensuite, *Le Cahier bleu et le Cahier brun*, les *Carnets de Cambridge et de Skjolden*, les *Recherches philosophiques*, les *Remarques sur la philosophie de la psychologie*, les *Notes sur l'expérience privée et les sense-data*, les *Fiches* et les *Remarques mêlées*. Ce nécessaire découpage en périodes vise à mettre en évidence l'évolution de la pensée de Wittgenstein par rapport à des questions philosophiques générales, et conjointement un épaississement de sa réflexion sur l'art, l'esthétique en général, et sur la musique. Ce découpage diachronique doit se coordonner avec une lecture synchronique, qui consiste à traiter des thématiques qui, bien qu'apparaissant par étapes au cours de l'œuvre de Wittgenstein – et c'est là la justification de l'importance d'un découpage diachronique, pour éviter toute lecture rétrospective, danger principal des commentaires sur Wittgenstein – se fédèrent et se répondent, c'est-à-dire qu'à travers la musique, on peut retrouver dans les réflexions de Wittgenstein la source d'une unité de son œuvre qui consiste dans la précision progressive de ses vues et dans une sédimentation des approches. On cherchera à mettre en évidence, à travers la musique, un possible fil conducteur et fédérateur de ses vues philosophiques les plus complexes et entremêlées, comme c'est le cas par rapport à une forme particulière de normativité pragmatiste qui trouve son application dans ses remarques sur la musique par rapport aux « jeux de langage » (chapitre 2) et dans les questions de philosophie de la psychologie, éclairées à travers les exemples musicaux (chapitre 3). Le soupçon préexistant à ce choix méthodologique est qu'à travers la question de la musique, on peut constater la permanence ou du moins des

allusions répétées dans l'œuvre du philosophe à des notions comme l'expressivité d'une part et la contextualisation de l'autre.

Dans le deuxième chapitre on présentera une forme singulière de normativité en esthétique, qu'on illustrera par certains aspects du courant atonal en musique, contemporain de Wittgenstein, concernant la question d'un « critère », c'est-à-dire d'un canon ou d'une « théorie » pour restituer les règles musicales. La notion d'expression, en tant qu'elle n'oblige pas à traduire en mots la normativité musicale, est un support de significativité qui ne donne pas préséance au langage comme mode d'explication de la signification de l'expression musicale. On verra en quoi cette vision de la normativité s'instancie d'autant mieux à travers la musique, et par exemple le tournant atonal. On peut constituer la normativité musicale et par extension esthétique dans un autre contexte que celui des critères conceptuels comme le Beau – qui fondent les esthétiques classiques.

Dans le troisième chapitre, on présentera une démarche concernant la question de l'intériorité et de l'extériorité, de l'intention, dans la compréhension d'une œuvre musicale. Ces notions permettraient de saisir, en rapport avec sa réflexion sur le langage au sens strict, ses conceptions sur toute autre activité expressive, et ce dans un même contexte méthodologique, dont on mettra en évidence le déploiement à travers l'œuvre de Wittgenstein, à partir même d'une étude à la fois historique et thématique de ses propos sur la musique. À travers la réflexion sur la philosophie de la psychologie, on pourra saisir sous un certain angle ses avis sur le génie, le talent, et le lien d'une œuvre d'art à une culture, qui y sont directement engagées de par le rejet d'une esthétique subjectiviste ou émotiviste.

L'enjeu de ce mémoire n'est pas tant de montrer la continuité en général entre un premier et un deuxième Wittgenstein que de montrer que la musique en appelle à

des notions qui sont traitées dans une certaine unité par Wittgenstein, parce qu'elles sont l'expression d'une perception particulière de la musique et de l'art, en tant que positionnement par rapport à ses orientations philosophiques autant que par rapport à une certaine vision de son époque. Cette continuité donne des moyens de replacer les propos de Wittgenstein dans le contexte historique et culturel dans lequel il évolue. Il sera intéressant tout au long de l'étude de créer des liens entre les propos de Wittgenstein sur la musique, son « modernisme résigné⁸ » et ses goûts très stricts en matière de musique, notamment son refus du tournant atonal, avec ce qu'on peut retirer de ses propos concernant une certaine vision de l'art, qu'il partage d'ailleurs avec d'autres philosophes et artistes de son temps, et qui étonnamment contient des parentés avec les théories du mouvement atonal qu'il dit pourtant ne pas pouvoir « comprendre », de Schoenberg à John Cage. Il s'agit de comprendre en quoi les remarques de Wittgenstein sur la musique, si tant est qu'on puisse les saisir dans leur globalité, sont le témoignage et l'expression des changements dans les conceptions de la musique et de l'art au début du siècle, même si paradoxalement elles sont exprimées par quelqu'un qui ne reconnaît pas les courants musicaux naissants. L'objectif d'une telle démarche est de mettre en évidence, dans un même mouvement, ses vues sur l'adéquation entre une œuvre et son époque, qui sont en lien avec des aspects centraux de sa démarche philosophique, et ses vues particulières sur le génie et la magnification, qui amènent à penser l'œuvre d'art comme un genre d'expression qui dépasse, dans une certaine mesure, les contextualisations historiques également nécessaires à sa compréhension. Tout au long de cette réflexion seront amenées, à titre illustratif, les indications et remarques concernant ses goûts musicaux, les liens possibles avec des musiciens comme Schoenberg ainsi que d'autres penseurs, musiciens ou non, de son époque, le tout pour donner du relief à la résonance philosophique de ses propos sur la musique. Ce travail ne se constitue ni

⁸ Pour reprendre la formule de Bouveresse, dans son article « Wittgenstein et la musique » (*Europe* oct. 2004, n°906), p. 236, ou dans son essai « Ludwig Wittgenstein : un moderniste résigné ? », in *Essais I, Wittgenstein, la modernité, le déclin*, Agone 2000 pp. 89-124.

comme un essai en philosophie du langage, ni en sémiologie, mais bien comme un travail d'esthétique : le pari consistant à traiter d'un thème qui n'est pas pris pour lui-même dans la démarche de Wittgenstein, la musique, peut résister aux accusations d'absurdité et d'inconsistance parce qu'on envisage premièrement une solidarité entre Wittgenstein-philosophe et Wittgenstein-témoin de son époque et de ses bouleversements ; le retentissement de ce travail peut se trouver dans la philosophie de la culture et l'histoire de l'art. Deuxièmement il s'agit de mettre en évidence la fécondité des remarques de Wittgenstein pour cerner l'activité musicale de manière indépendante de l'activité du langage, de manière à préciser sur un plan plus général l'importance de penser ces activités sans les subordonner à toute théorie du langage dont Wittgenstein fait constamment le procès, dans la mesure où toute « théorie » ne peut que réduire la portée et la diversité des modes d'expression humains et des activités symboliques.

PREMIER CHAPITRE

LA MUSIQUE ET LE « PREMIER WITTGENSTEIN » :
« FORME » DE LA MUSIQUE ET « FORME » DU LANGAGE

Considérer le mouvement non comme une *fonction* du corps mais comme le développement de la pensée. De même, considérer la parole non comme un développement de la pensée mais comme une *fonction* du corps. Des sons se détachent de l'air, encerclent, assaillent, pénètrent le corps qui occupe cette part de l'air : quoique invisibles, ils font un geste aussi bien que dans la main quand elle traverse l'air à la rencontre d'une autre main, et dans ce geste on peut lire l'alphabet entier du désir, alors même qu'il demeure dans la sphère de son propre mouvement.

A première vue, on dirait du hasard. Mais ce hasard n'exclut pas le sens, ou bien, si le mot sens ne convient pas, disons la trace ou l'impression persistante que laisse tout ce qui passe en changeant sans cesse.

Paul Auster

Introduction :

« La langue dans laquelle il me serait donné non seulement d'écrire mais encore de penser n'est ni la latine ni l'anglaise, non plus que l'italienne ou l'espagnole, mais une langue dont pas un seul mot ne m'est connu, une langue dans laquelle les choses muettes me parlent, et dans laquelle peut-être je me justifierai un jour dans ma tombe devant un juge inconnu ». La *Lettre du Lord Chandos*⁹ de

⁹ Hugo Von Hoffmannsthal, *Lettre de Lord Chandos et autres essais*, traduction Albert Kohn, éd. Nrf Gallimard, Paris, 1980, p. 87.

Hofmannsthal exprime de manière particulièrement forte une problématique du rapport au langage qui parcourt la pensée de nombreux intellectuels difficilement classables du début du XXe siècle. Dans la même veine, le *Tractatus logico-philosophicus* de Wittgenstein assène avec dureté l'interdiction de prétendre *dire* l'éthique ou l'esthétique. La mesure de cette injonction au silence se trouve peut-être dans une différenciation du statut du langage selon les pratiques dans lesquelles il se manifeste, la science, la logique, la philosophie, la poésie, la littérature, etc. Une étude du *Tractatus* quant à la question du rapport entre le langage et la musique, qui y est mentionné par endroits, engage non seulement une étude de ces deux notions dans l'œuvre, mais elle demande de saisir un contexte de pensée qui doit être explicité pour saisir l'évolution du propos de Wittgenstein dans ses œuvres ultérieures, notamment au niveau de la transition représentée par *La Grammaire philosophique*. En quoi une étude chronologique de ces œuvres par rapport à la thématique de la musique peut-elle nous éclairer ? C'est justement par la possibilité d'étudier les connexions entre les remarques sur la musique et l'évolution de la pensée philosophique générale de Wittgenstein que peuvent se retrouver des lignes de réflexion qui, malgré leurs changements d'aspect au cours des œuvres du philosophe, appellent à un certain ordre de sensibilité par rapport à la musique qui doit être explicité selon une vision à la fois continue et complexe, sous peine d'amalgamer ces champs de réflexion dans des notions anachroniques et définies de manière simpliste.

C'est pourquoi on va dans un premier temps tenter de déceler les données qui, dans le *Tractatus*, nous aideront à délimiter un certain champ de notions, de méthodes, ou plutôt de lignes méthodologiques, qui s'affirmeront plus tard dans le corpus wittgensteinien ; cet ensemble permettra l'établissement d'une sorte de constellation destinée à cerner ce qu'en tant que wittgensteinien on peut dire de la musique et, d'une manière plus large, de l'esthétique. Le propos est loin d'une esthétique ou d'une théorie de la musique wittgensteinienne, mais il donne les jalons d'une certaine manière de penser la musique, et d'une esthétique musicale *d'après*

Wittgenstein, qui permettrait peut-être par ailleurs une explicitation de la question de l'art dans la pensée diversifiée du tournant du siècle et dans la philosophie du langage.

Pourquoi utiliser des remarques concernant la musique quand on veut traiter de la signification dans le langage ? Il est clair que le *Tractatus* ne peut nous donner directement des indications sur la musique, puisque les allusions explicites à la musique y sont rares. C'est plutôt par le biais de la connexion entre l'esthétique et le silence qu'on peut envisager un accès à cette première œuvre qui nous permette d'enclencher une réflexion continue sur la musique chez Wittgenstein dans la totalité de son œuvre. Dès le *Tractatus*, Wittgenstein nous appelle à réfléchir à une forme de connexion entre la musique et le langage, et ce au niveau de la réflexion sur « la forme logique de la proposition », notion qui, si nous suivons par la suite son évolution au cours de l'œuvre, pourrait d'ailleurs nous renseigner non pas sur le langage, mais sur des notions telles que la signification, l'usage, l'expressivité, c'est-à-dire des notions qui engagent une capacité de représentation des activités de langage et d'expression artistique sous un angle commun qui serait à définir ; l'hypothèse de ce cheminement est donc de trouver dans le *Tractatus* des données premières, qui nous donnent une perspective d'articulations de notions et de lignes méthodologiques à suivre pour la progression à venir.

Le préliminaire à l'étude de la musique chez Wittgenstein est une explicitation de ce rapport que Wittgenstein introduit entre la musique et le langage, à travers son étude du langage et de la pensée par rapport au monde, sujet principal du *Tractatus*. Ici le langage est difficile à définir ; on ne peut pas lui imputer une description en termes d'ensemble de pratiques de significations puisque, dans le *Tractatus*, le terme de langage ne peut pas se comprendre sans une limitation par les autres notions présentées. La pensée et le langage, de plus, ne sont pas distingués avec minutie. D'abord, la pensée ne peut se définir en termes d'états mentaux ; le langage n'apparaît pas comme une « effectivation » d'une pensée préexistante. Il faut déjà

penser les deux notions dans leur intrication au sein d'une certaine activité, qui vise la « figurativité ». Les remarques du *Tractatus* et des *Carnets 1914-1916* nous introduisent à la musique comme une « forme » certes différente du langage, mais qui permet, telle qu'elle apparaît à certains endroits stratégiques du texte, de donner l'idée d'une communauté de forme entre musique et langage sous l'angle d'une appréhension de leur forme de signification dans l'usage, ce qui est déjà mentionné dans le *Tractatus*, et ce de manière suffisamment prototypique pour qu'on parle ici d'une genèse de ce rassemblement de la musique et du langage sous le chef méthodologique de ce qu'on va appeler provisoirement et à titre indicatif « la signification comme usage » (et tous les enjeux que cela suppose). Plus encore, ce qui prétend être saisi à travers l'analogie entre la musique et le langage, dans le *Tractatus*, puis dans la *Grammaire philosophique* ainsi que dans les *Leçons et conversations* – qui nous permettra d'esquisser de manière plus précise l'influence que l'évolution des considérations de Wittgenstein présente sur l'éthique et l'esthétique – est justement une donnée qui, en réalité, constitue non pas une comparaison entre le langage et l'activité artistique, mais plutôt la ligne directrice d'un angle de réflexion qu'on essaye de dégager chez Wittgenstein à partir de son étude de la musique, et qui tente d'harmoniser et de définir progressivement et mutuellement des notions comme l'usage, la compréhension, les ressemblances de famille, les jeux de langage et surtout, l'expressivité, qu'on va pour l'instant tenter de mettre en rapport avec l'indicible.

I. La musique, la monstration et l'indicible :

Dans une note du 7 mai 1915, on lit :

Les thèmes musicaux sont en un certain sens des propositions. La connaissance de la nature de la logique conduira par là à la connaissance de la nature de la musique¹⁰.

Cette remarque servira d'indice pour explorer l'enchaînement des remarques peu nombreuses de Wittgenstein sur la musique dans le *Tractatus*. Pourquoi Wittgenstein emploie-t-il l'exemple de la musique, à chaque fois qu'il passe à un niveau supérieur de complexité dans son texte ? En parlant de la relation entre la proposition et les mots – entre eux et avec la proposition – au niveau de la « signification » et de « l'application », dans la partie 3, Wittgenstein expose incidemment l'exemple du thème musical et de sa relation aux notes, et de la relation entre les notes qu'il dit n'être ni arbitraire ni agrégative. Dans cette partie, il expose la signification des propositions au sein de leur usage. En quoi la détermination réciproque entre les mots et la proposition, à travers son application, peut-elle nous renseigner sur le rapport entre le thème musical et les notes, et ces dernières entre elles ? Il semble que penser l'expressivité (notons que pour le moment on emploie encore le terme « expressivité » dans son acception usuelle, sans encore la traiter en tant que terme wittgensteinien, dans la mesure où on cherche à la construire au fil de l'étude de son œuvre) d'un thème musical à travers la relation entre les notes permettra de justifier l'emploi de la musique comme exemple de cette notion.

3.141 La proposition n'est pas un mélange de mots.— (Comme le thème musical n'est pas un mélange de notes.)

La proposition est articulée¹¹.

La proposition n'est pas un agrégat de mots

La mélodie non plus n'est pas un agrégat de notes, comme le croient tous ceux qui ne sont pas musiciens¹².

¹⁰ *Carnets 1914-1916*, trad. G.G. Granger, Paris, Gallimard, 1971, 7.6.15.

¹¹ *Tractatus logico-philosophicus*, trad. F. Latraverse, non publiée. Sauf mention, les références suivantes à cet ouvrage proviennent toutes de la version de F. Latraverse.

¹² *Carnets 1914-1916*, remarques du 5.4.15 et du 11.4.15.

Les notes seules ne donnent pas une mélodie. Leur connexion, au niveau du rythme, des tonalités, des répétitions, des périodes, constitue une mélodie en tant qu'objet organisé, et non pas en tant qu'agrégat. Une phrase n'est pas un ensemble non organisé de mots comme la mélodie n'est pas un ensemble inorganisé de notes. Cette notion apparaît à un moment du texte où il s'agit de justifier, sur le plan *logique*, « l'exigence de la possibilité des signes simples¹³ » et en même temps celle de « la détermination du sens¹⁴ ». Il semble que Wittgenstein, à travers l'exemple des notes, veuille exposer la détermination réciproque entre propositions et noms, qui est nécessaire à ce que la proposition ait un sens, c'est-à-dire soit possible, dans la mesure où il faut que chaque nom autant que chaque proposition possible puisse s'appliquer à une situation possible : la condition de la représentativité est une relation entre des noms, une proposition comme ensemble de noms en relation, et une situation, où il soit possible qu'ils interagissent avec la réalité, ou l'ensemble des faits possibles. Cette syntaxe logique minimale éclaire à la fois sur le langage et sur la musique.

En effet, l'arbitraire des notations¹⁵ qui est exposé par la suite peut nous renseigner sur le rapport entre le thème musical et les sons : les signes employés pour désigner des notes, des hauteurs précises, peuvent paraître arbitraires à qui veut faire de la musique sans partition, ou comme John Cage, avec des objets autres que des instruments de musique, ou avec la totalité des longueurs d'ondes possibles (à l'aide de l'informatique, surtout dans la mesure où la physique contemporaine dévoile que ce qui a été consacré comme une « hauteur » juste des sons est en réalité une moyenne que l'oreille synthétise sur un conglomerat de sons non-sinusoidaux, donc irréguliers¹⁶), et non pas uniquement les demi-ton ou quarts de ton. Mais le caractère arbitraire de la notation musicale est un dommage négligeable par rapport à la

¹³ *Tractatus logico-philosophicus*, proposition 3.23.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*, proposition 2.342 : « Il y a certes quelque chose d'arbitraire dans nos notations, mais *ceci* n'est pas arbitraire : que *si* nous avons déterminé arbitrairement quelque chose, alors quelque chose d'autre doit être le cas. (Ceci provient de l'essence de la notation.) »

¹⁶ Voir à ce propos l'essai de Louis Chrétiennot, *Le Chant des moteurs : du bruit en musique – Essai*, Paris, L'Harmattan, 2008 : partie I : « Entre bruit et musique, une frontière floue ».

nécessité de pouvoir penser une telle notation, une telle forme stable, pour que chaque thème musical puisse être saisi, par rapport à un ensemble de sons quelconque comme le trafic urbain, en tant que thème, et non pas en tant qu'ensemble inorganisé de sons. L'exigence d'un mode de désignation, qui vaut pour le langage comme pour la musique, est justifiée en 3.3421 par le fait que la *possibilité* de la détermination repose sur la potentialité pour toute proposition de s'appliquer sur le monde : cette exigence doit être reconnue comme effective *à travers l'usage du langage*, c'est-à-dire nulle-part ailleurs que dans son application :

3.3421 Un mode de désignation particulier peut être sans importance, mais il est toujours important qu'il soit un mode de désignation *possible*. Et il en va en général ainsi en philosophie : l'individuel se révèle toujours comme étant sans importance, mais la possibilité de chaque individuel nous donne un éclaircissement sur l'essence du monde¹⁷.

Dans la mesure où la musique est un mode d'expression analogue au langage, elle peut *s'appliquer* à l'environnement des sons dans leur indétermination pour apparaître comme expressive, c'est-à-dire comme organisée. Cette organisation est donc ce qui permet de reconnaître un objet musical en tant que son « expressif », sans toutefois qu'il soit nécessaire de parler d'intention d'un auteur ou de convention par l'histoire : le morceau 4'33'' de John Cage, qui est un morceau de quatre minutes trente-trois de silence, aurait très bien pu passer pour un scandale musical et ne pas figurer dans l'histoire de la musique. Ce qui fait qu'il a été reconnu comme tel, selon cette grille d'analyse, n'est lié ni à la seule intention de Cage, ni à la réception des auditeurs, mais au caractère expressif du morceau lui-même, qu'on peut ici minimalement caractériser comme une sorte de « relation », d'opération, ou d'usage.

À un niveau plus complexe, en partie 4, Wittgenstein développe les notions de projectivité et d'image (*Bild*), pour éclairer cette fois le lien de la proposition à la réalité, et en même temps le lien entre la proposition en tant qu'exprimée, prononcée,

¹⁷ *Tractatus logico-philosophicus*.

écoutée, pensée, etc. Les deux niveaux de rapports doivent être réciproquement possibles pour que la signification soit l'usage, c'est-à-dire la projection d'une proposition sur une situation dont la signification réside dans sa possibilité et/ou son existence. La relation d'une proposition au monde est liée avec sa relation au sein des différents modes de reproduction internes.

4.011 À première vue, la proposition ne semble pas — disons telle qu'elle est imprimée sur le papier — être une image de la réalité dont elle traite. Mais les notes de musique ne semblent pas non plus à première vue être une image de la musique, ni nos signes phonétiques (ou nos lettres) une image de notre langage parlé.

Et cependant ces langages de signes se révèlent même au sens ordinaire être des images de ce qu'ils représentent¹⁸.

Pour la musique, cela donne : on peut donner le nom de musique à l'ensemble des notes, thèmes, morceaux, symphonies, sous leur forme écrite, interprétée, écoutée, etc., parce que cette solidarité dans la multiplicité des modes de reproduction possibles leur donne du même coup la cohérence de la désignation de cet ensemble comme musique. Pour éviter tout questionnement sur l'arbitraire, et pour montrer qu'on ne peut saisir la proposition en tant qu'image possible de la réalité sans la notion d'usage, il emploie l'exemple suivant, tiré à nouveau de la musique :

4.013 Et si nous pénétrons dans l'essence de cette figurativité nous voyons qu'elle n'est pas troublée par d'*apparentes irrégularités* (comme l'emploi de # et de **b** dans la notation musicale).

Car même ces irrégularités reproduisent ce qu'elles doivent exprimer ; sauf qu'elles le font d'une autre manière¹⁹.

L'exemple des dièses et des bémols dans la notation musicale permet de mettre en évidence que cette stabilité formelle n'est pas tant une contrainte qu'une condition de possibilité de la cohérence de la notion de représentativité du langage, exposée de manière analogue à la partie 3 mais dans un contexte plus large, ainsi que de la notion d'expressivité de la musique par opposition à des sons, mais aussi par rapport à la cohérence de l'ensemble des choses distinctes et nouvelles qu'on peut

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Ibid.*

adjoindre à cet ensemble, dans la mesure où tout mode d'expression doit « communiquer un sens nouveau avec de vieilles expressions²⁰ ».

C'est cette même stabilité formelle qui garantit la possibilité de propositions nouvelles et donc la *constructivité* du langage autant que celle de la musique. Cette exigence de stabilité formelle apparaît comme une règle :

4.0141 Qu'il y ait une règle générale par laquelle le musicien peut tirer la symphonie de la partition, par laquelle on peut tirer la symphonie du sillon du disque et de nouveau, selon la première règle, dériver la partition, voilà en quoi consiste la ressemblance interne de ces formations (*Gebilde*), en apparence si différentes. Et cette règle est la loi de la projection, laquelle projette la symphonie dans le langage des notes. Elle est la règle de la traduction du langage des notes dans le langage du disque²¹.

La nature de cette règle est de rendre possible la cohérence entre la figurativité d'une part et la logique de la reproduction et la multiplicité de l'autre. Ceci garantit d'abord l'identité formelle d'un morceau de musique en tant que chanté, lu, joué, etc., ce qui est une lapalissade, mais d'un autre côté, les irrégularités, les erreurs qui peuvent apparaître, n'altèrent pas ce morceau. Au contraire, il incombe justement à l'interprète de saisir dans les notations l'exécution d'un morceau, mais il ne peut jouer un même morceau deux fois de la même manière. Il y a dans cette possibilité d'irrégularité autant de place pour les erreurs que pour les licences d'interprétation, les variantes au niveau de l'expressivité, les modulations au niveau du jeu avec l'instrument. L'activité même de transposition d'un mode de reproduction à un autre est un jeu de « *Gleichnis*²² », qu'on peut traduire par « similitude », ou « métaphore²³ » ; les variations du degré de ressemblance peuvent être accidentelles ou voulues. C'est dans cette réflexion qu'on peut trouver des racines de la notion de « voir comme », qui mènera par la suite à la notion wittgensteinienne d'expressivité.

²⁰ *Ibid.* proposition 4.03

²¹ *Ibid.*

²² *Ibid.* proposition 4.012 : « Il est manifeste que nous comme image une proposition de la forme "aRb". Il est manifeste que le signe est ici une *Gleichnis* (ressemblance) du désigné ». »

²³ Dans la traduction de Granger, Gallimard 2001.

4.014 Le disque de gramophone, la pensée musicale, la notation musicale, les ondes sonores sont tous les uns par rapport aux autres dans cette relation de reproduction interne qui existe entre le langage et le monde.

La *construction logique* leur est commune à tous²⁴.

La *forme logique* apparaît en résumé comme ce qui se montre dans la proposition mais ne se dit pas²⁵. Pour la musique, une ou des règles générales de dérivation de la partition, de la symphonie, du disque, etc. existent, mais ces règles, qui fondent l'ensemble de la musique, ne se disent pas : elles se montrent. Et c'est ce qui fait qu'une nouvelle œuvre, aussi éloignée soit-elle des règles d'usage canoniques de la musique (du moins en apparence), peut prétendre être considérée comme de la musique²⁶. C'est d'ailleurs pour cela que ces règles ont évolué et évoluent dans l'histoire. Mais les canons ne sont pas ceux dont parle la proposition 4.014 du *Tractatus* : elles correspondent à l'idée fausse de règle qu'il décrit justement dans son texte, à une idée qui les rend arbitraires et contraignantes ; la notation musicale évolue avec l'usage, par exemple avec l'ensemble des créations, mais elle garde son statut de notation musicale.

Dans une mesure comparable, Schoenberg, et à sa suite Berg, Webern et Cage, considèrent les lois de la musique, et surtout celles de la tonalité, comme une certaine « logique musicale » qu'on doit retirer des « faits » musicaux, et qui ne doit pas contraindre l'écriture musicale sous la forme de préceptes préexistants et atemporels. La théorie de Schoenberg, basée sur les phénomènes musicaux, c'est-à-dire les compositions qui ont déjà été réalisées, considère ces phénomènes en tant qu'ils désignent un ensemble de lois qui n'ont pas une valeur absolue, mais qui

²⁴ *Ibid.*

²⁵ *Ibid.* proposition 4.12 : « La proposition peut représenter la réalité tout entière, mais elle ne peut représenter ce qu'elle doit avoir en commun avec la réalité pour pouvoir la représenter — la forme logique.

Pour pouvoir représenter la forme logique, nous devrions pouvoir nous placer avec la proposition à l'extérieur de la logique, c'est-à-dire à l'extérieur du monde. »

²⁶ Penser à la réception d'œuvres comme celle de Schoenberg ; penser à l'évolution entre son *String Quartet in D* (1897) 1. Allegro Molto et son *Streichquartett*, op. 37 (1936), Allegro molto.

forment un certain panel de limites – actuelles – du « monde musical²⁷ ». C'est à partir de cette manière de traiter la question de la tonalité qu'on peut par exemple s'en éloigner, en évitant de considérer les phénomènes musicaux qui ont précédé comme un ensemble de lois à ne pas outrepasser. Un enseignant en composition ne devrait donc jamais user de l'expression « tu dois » ou « tu ne dois pas », mais plutôt donner des conseils d'ordre positif, qui puissent désigner un chemin parcourable à l'intérieur du monde musical et de ses limites, désignées par une forme de généralisation de tendances constantes dans les phénomènes musicaux qui ont précédé. On évite par là de considérer la théorie de la tonalité comme une science indépassable. Et surtout, le champ de la théorie musicale ne peut pas se voir justifié par le recours à la psychologie et à l'expression de « sentiments », puisque cela constituerait une justification externe de son caractère normatif : on ne peut pas aller au-delà des limites données par l'ensemble des faits musicaux sans perdre du même coup la normativité interne au domaine musical, qui est une normativité formelle. Ceci permet de saisir que la musique ressemble au langage par son caractère organisé, mais que contrairement au langage, elle n'est pas désignative de quelque chose qui lui serait externe. C'est dans cette mesure que Debussy par exemple peut apparaître comme un compositeur novateur dans la mesure où son traitement des modes appelle à une remise en question des « couleurs », des « tonalités » canoniquement attribuées à ces différents modes : on peut penser au mode majeur qui est habituellement celui de la joie : ce préjugé est directement attaqué par Schubert puis Debussy qui en plus de cela part à la découverte des modes utilisés dans la musique orientale.

²⁷ James K. Wright. *Schoenberg, Wittgenstein, and the Vienna Circle*, Bern: Verlag Peter Lang, 2005 : « Wittgenstein's *Tractatus* », pp. 80-83 : « Schoenberg's "Stop": Facts versus Values in Harmonic Theory ».

C'est à partir de tout cela qu'on peut ici mettre la lumière sur l'énigmatique remarque des *Carnets 1914-1916* du 4 mars 1915:

« La mélodie est une espèce de tautologie, elle est refermée sur soi ; elle se satisfait elle-même. »

D'une certaine manière, la musique « permet *toute* situation possible²⁸ » : il s'agit d'un ensemble illimité bien que formellement stable, d'après la même exigence de constructivité qui a été établie plus tôt en même temps pour le langage et la musique.

Il est donc évident que cette même remarque nous donne un indice quant à la marge qui sépare musique et langage : comme la tautologie, la musique « ne dit rien²⁹ », justement parce qu'elle n'est dans aucun rapport de projection par rapport aux modes de reproduction du langage lui-même. Dans cette mesure, elle appartient à « l'indicible ».

Mais le *langage* est-il l'*unique* langage ?

Pourquoi n'y aurait-il pas un mode d'expression me permettant de parler *du* langage, de telle sorte que celui-ci m'apparaisse comme coordonné à quelque chose d'autre ?

Supposons que la musique soit un tel mode d'expression ; il est alors, en tout cas, caractéristique de la science que n'apparaisse en elle *aucun* thème musical.

Moi-même, je n'écris que des propositions.

Et pourquoi ?

Comment le langage est-il unique ?³⁰

Cette absence de relation formelle – au niveau de la multiplicité des relations de reproduction – de la musique avec le langage sensé n'est pas un manque, mais un moyen de comprendre que la nature même de son expressivité n'est pas à subordonner au fonctionnement désignatif du langage. La notion de tautologie et de contradiction est à mettre en rapport avec celle de limites du langage, qui entre en jeu après la description des tautologies et des contradictions, à la fin de la partie 5 du

²⁸ *Tractatus logico-philosophicus*, proposition 4.462

²⁹ *Ibid.*, proposition 5.142

³⁰ *Carnets 1914-1916*, 29.5.15

Tractatus. Ici la musique permet d'envisager un moyen de lier la notion d'expressivité en musique et celle de limites du langage. Ce dont il faut questionner la légitimité ici, c'est la possibilité de parler *de* la musique, surtout dans la mesure où les discours usuels sur la musique traitent d'expression des sentiments, d'intentions de l'auteur, de subjectivité, etc.

Or, « il n'y a pas de sujet pensant³¹ » dans l'armature formelle que Wittgenstein propose. La subjectivité, la psychologie, ne sont pas une justification possible de la légitimité de la prétention à mettre en rapport de traduction la musique et les émotions. La seule légitimité de ce rapport est l'usage, le fait que cela se fasse. Pourtant, et c'est là qu'intervient une deuxième composante de l'indicible pour la musique, composante qui est le cœur de la proposition 7 du *Tractatus*, ces discours n'ont pas de sens. L'esthétique, l'éthique, la philosophie, n'ont pas de sens, elles sont formées de « pseudo-propositions ». C'est d'ailleurs cette affirmation qui constitue la portée éthique du *Tractatus*, qui cherche à définir la légitimité de nos usages du langage. Dans la partie 6 du *Tractatus*, est posée la question de la légitimité de ces pseudo-propositions. Certes, au niveau de la question du caractère sensé, la réponse est radicale. Mais il semble qu'on pourrait, en analysant la chose plus précisément, retirer quelque chose pour encore mieux comprendre comment on pourrait faire intervenir dans la musique, indirectement cette fois (dans la mesure où il n'y a pas d'exemple musical explicite dans cette partie du texte) la question cruciale de l'indicible. Cette question de légitimité permet autant de préciser la nature de l'expressivité qui intervient dans la musique, que celle de la nécessité d'établir dans la radicalité de l'injonction au silence l'impossibilité de traduire par des propositions sensées cette expressivité. Cette impossibilité confirme par exemple l'irréductibilité formelle entre musique et émotions, entre musique et langage. Pourtant, et c'est probablement ce mouvement qui poussera Wittgenstein à abandonner le radicalisme

³¹ *Tractatus logico-philosophicus*, proposition 5.631.

de son injonction au silence dans la suite de son œuvre, c'est dans ces pseudo-propositions que s'expriment l'éthique, l'esthétique – et donc en particulier le discours sur la musique – et le « sens de la vie³² ».

C'est seulement de la conscience de l'*unicité de ma vie* que naissent la religion – la science – et l'art [...] et cette conscience, c'est la vie même³³.

Dans le *Tractatus*, ce genre de pseudo-propositions ne fait que mettre en évidence ce qui ne peut se comprendre *dans* le langage sensé, et qui est l'inexprimable – cet inexprimable est à mettre en rapport avec le mystique, en tant qu'expression du monde comme une totalité³⁴. Cette capacité de « vision synoptique » est ce que Wittgenstein cherche à atteindre dans le *Tractatus*³⁵ mais c'est aussi ce qu'il reconnaît être le but et la prétention de l'éthique et de l'esthétique, entre autres. Parler de musique, c'est en effet mettre en rapport une totalité refermée sur elle-même avec une « limite du monde », par exemple la subjectivité. Cette mise en rapport induit le mystique en tant que mise en relief, par manifestation, de cette stabilité, de cette forme logique dans la musique et dans le langage, qui est la source des propos en esthétique. Dans cette vision synoptique se montre l'inexprimable, qui est en fait la composante expressive et non désignative du langage, sa valeur métaphorique au sens fort, qui est une caractéristique partagée avec la musique.

A nouveau, Schoenberg peut indiquer une piste pour comprendre cette notion³⁶. Dans sa *Théorie de l'harmonie*, il présente une distinction entre la théorie, qu'il critique pour ses prétentions universalisantes, coercitives et d'une certaine manière scientifiques, et ce qu'il appelle les « systèmes de présentation » (en allemand « *Darstellung* »). Les systèmes de présentation chez Schoenberg se constituent par une totalisation des « faits musicaux », et cette totalité dispense de

³² *Ibid.* proposition 6.43.

³³ *Carnets 1914-1916*, 1.8.16.

³⁴ *Tractatus*, proposition 6.45.

³⁵ *Ibid.* proposition 6. 54

³⁶ James K. Wright. *Schoenberg, Wittgenstein, and the Vienna Circle* : « Wittgenstein's *Tractatus* », pp. 84-85 : « The proper role of art theory and aesthetics: Point to facts and making comparisons ».

créer une ontologie pour définir ce qui entre sous le terme « musique » ; on désigne par musique ce qui constitue un « fait musical », dans son usage. Le « système de présentation » est le seul mode d'expression légitime de la musique, qu'on en parle, qu'on compose ou qu'on l'enseigne. Il ne s'agit pas tant de trouver des lois en musique que de poser les jalons de certaines similitudes qui permettent de percevoir, même à travers les nouvelles créations, une parenté entre certains modes d'expression musicaux. Cette idée pourra être comparée plus tard à la notion de ressemblances de famille. Mais pour le moment, il faut surtout signaler que la capacité même de se représenter les faits musicaux dans leur totalité, dans la communauté d'un certain mode d'expression, garantit déjà une certaine compréhension, de l'ordre de la monstration, de la cohérence de la musique, qui a à voir avec la capacité de se représenter la totalité. On ne peut pas parler de cette totalité, mais on peut en rendre compte, et ce uniquement par la médiation des différents faits qui composent et qui expriment cette totalité. Qui plus est, cette expression n'est possible que dans la pratique musicale, que ce soit celle de l'écoute, de la composition, de l'enseignement, etc., c'est-à-dire dans une *relation*. On peut alors traiter de la notion de monstration sans plus lui infliger le caractère ésotérique que la fixation sur le terme de « mysticisme » provoque souvent dans les études wittgensteiniennes. La différence entre « dire » et « montrer » n'est pas tant le témoignage d'une impuissance du langage que la mise en valeur de l'importance de la nécessité de sauvegarder le statut *inexprimable* de l'inexprimable³⁷, dans le but d'unifier une réflexion sur des ensembles comme le langage, la pensée, la musique, et la relation contextuelle que ces pratiques supposent. Il n'y a donc pas de possibilité de penser une « théorie » de la musique qui engloberait les pratiques musicales et les normerait, tout comme le métalangage accuse ici sa complète inutilité. Donc l'essence du langage ne peut se trouver que dans les marges des textes, et l'essence de la musique ne se situe que dans

³⁷ Voir à ce propos *la Lettre à Engelmann* du 9 avril 1917 (trad. F. Latraverse, à paraître) : « Il en est ainsi : si on ne cherche pas à exprimer l'inexprimable, alors *rien* n'est perdu. L'inexprimable est plutôt — inexprimablement — *contenu* dans l'exprimé ! »

les marges des partitions. Et c'est cette distinction qui permettra à Wittgenstein de présenter, dans la *Grammaire philosophique*, une conception unifiée de la signification comme usage, à partir des notions comme « dire » et « montrer », « voir » et « voir comme », ainsi que celles d'analogie et de comparaison.

II. Normativité de la grammaire et éducation du regard esthétique :

Le silence est la zone pure qu'il faut explorer pour donner à la musique chez Wittgenstein un statut éclairant par rapport aux dynamiques de compréhension dans le langage, dont on cherche à montrer que les expositions dans chacune de ses œuvres sont dans une continuité qu'il faut pouvoir restituer, et ce à partir du traitement des notions musicales qui y est effectué. Le silence est un aboutissement qui atteste que « quelque chose » se montre nécessairement à chaque phrase, musicale ou non, quelque chose qui échappe au simple symbolisme des signes et à la paraphrase. Le silence est également le moment d'une remise en marche de l'activité philosophique, pour peu que celle-ci assume désormais la nécessité d'une certaine modestie. Pourquoi Wittgenstein voudrait-il aller au-delà de son texte apparemment complet, le *Tractatus*, et replonger à nouveau dans des questions qu'il a affirmé avoir résolues ? En quoi la musique constitue-t-elle un thème-clé pour saisir la nouvelle amorce philosophique de la *Grammaire philosophique* et des écrits ultérieurs ?

Si *normativité* il y a en termes de théorie musicale, on a vu qu'elle ne peut en aucun cas provenir d'un ensemble conceptuel distinct des *relations* entre les différents modes de reproduction au sein du mode d'expression musical, en tout cas dans les termes du *Tractatus*. Le *Tractatus* nous laisse avec un ordre volontairement relégué dans l'horizon pur de l'inexprimable, avec le facteur du mystique comme évitement de l'intrusion de concepts métaphysiques dans ce qu'on affirme être la

possibilité d'une compréhension immédiate, ce qui est le cas dans le domaine de la musique : cette compréhension peut tout à fait, d'une manière générale, et contrairement à ce que l'usage veut hypostasier d'expression de sentiments, d'intentions, etc., se comprendre dans un cadre fermé.

Lorsque Wittgenstein a souligné par la suite que « le tableau se dit soi-même » (ce qui est également le cas de l'œuvre musicale), c'était simplement une façon de remarquer qu'ils disent quelque chose et que ce quelque chose n'est pas à chercher en dehors d'eux-mêmes, en particulier qu'il n'est pas constitué par des sentiments ou des émotions qu'ils essayent de susciter ni, de façon tout à fait générale, par un effet déterminé qu'ils cherchent à produire sur le spectateur ou l'auditeur, et non de suggérer que la peinture ou la musique constituent des langages qui ne diffèrent d'un langage au sens strict que par un caractère en quelque sorte auto-référentiel.³⁸

Contrairement à toute attente, si le langage et la musique ne sont pas mis en position d'analogie totale, le point de convergence entre musique et langage se situe justement dans ce qui était manifeste dans les exemples du *Tractatus* et des *Carnets 1914-1916* sur la musique : l'auto-référentialité. Le changement de la *Grammaire philosophique* illustré notamment par les remarques à caractère pédagogique qui y sont parsemées, consiste dans l'autorisation que se donne l'auteur de poser des mots autour de l'immédiateté de cette compréhension qui existe en musique, et ce afin de rendre possible une sorte d'éducation du regard esthétique, une forme de dressage (dans son caractère éminemment pratique, pragmatique, et non pas théorique), auquel on peut voir des allusions dans les *Leçons et conversations*, en tant qu'acceptation de l'existence de cette compréhension immédiate et en même temps de son caractère essentiellement suggestif et donc relationnel : il s'agit ici non pas seulement de dire que dans l'usage se réalise la compréhension (une signification) qui échappe au langage en tant que système de désignation, mais de définir ce champ de compréhension avec une méthode et des exemples qui mettent déjà en évidence son caractère relationnel, référé contextuellement et culturellement, dans l'ordre de l'apparence pure (si on utilise une terminologie phénoménologique). La capacité même de l'esquisser nous permet, comme des traits au crayon permettent de limiter

³⁸ Bouveresse, *Essais I*, « Wittgenstein et l'architecture », Agone 2000, p. 134.

une expression de visage sur l'espace d'une feuille de papier, de limiter quelque chose, un espace, dont la musique se présente comme une représentante des plus authentiques, et ce même à travers le phénomène de jugement des œuvres, puisque la contextualisation de la compréhension est un des gestes les plus porteurs de cette tendance méthodologique nouvelle. En effet, si on prend avec soi l'affirmation selon laquelle la musique est refermée sur elle-même, il n'en reste pas moins qu'il faut cerner l'usage ordinaire du langage qui nous fait *parler* de musique, et donc comprendre en quoi une contextualisation dans l'ordre de l'expressivité, c'est-à-dire de la métaphore assumée comme telle et non pas prétendant à la désignation ou plutôt à l'hypostase, est justifiable par un tournant méthodologique.

C'est l'air où on respire un mot, qui compte ; et dans un air vicié il crève, serait-il de Shakespeare.³⁹

Wittgenstein, autant que Kraus, refuse que la langue soit là pour exprimer quelque chose d'antérieur à la phrase elle-même ; la langue *forme*, par sa vie, son usage, la signification. Pourtant, il faut ici mentionner un trait important de la pensée de Wittgenstein, qu'on retrouve plus dans sa correspondance et ses carnets personnels, et qui nous permettrait de situer déjà les interventions du philosophe à propos de ses goûts en matière de musique et de ses jugements sur l'art de son temps : c'est cet intime et acharné questionnement sur l'appropriation d'une forme d'expression, notamment artistique, à un certain contexte. Le premier en procès, dans ces textes, c'est Wittgenstein lui-même.

Il m'arrive souvent de penser que le sommet que j'aimerais parvenir à atteindre serait de composer une mélodie. Ou alors je m'étonne que chez moi ce désir n'en ait fait jamais naître aucune. A la suite de quoi, cependant, il me faut me dire qu'il est tout à fait impossible que cela se produise jamais, car il me manque, à cet égard, quelque chose d'essentiel, voire l'essentiel. Si je rêve à un idéal si élevé, c'est parce qu'il me serait alors possible, en quelque sorte, de résumer ma vie ; et je pourrais lui donner la forme d'un cristal. Et même s'il ne s'agissait que d'un tout petit cristal de pacotille, ce serait tout de même un cristal.⁴⁰

³⁹ Karl Kraus, *Pro Domo et Mundo*, trad. Roger Lewinter, éd. Gérard Lebovici 1985, p. 80.

⁴⁰ Wittgenstein, *Carnets de Cambridge et de Skjolden*, PUF « Perspectives critiques », 2000, p. 31.

Il y a ici l'expression d'un décrochement, d'un inassouvissement, qui va se révéler également dans ses jugements sur l'art d'ornement qui offusque aussi Loos dans le domaine de l'architecture. Par rapport à l'art de son temps, Wittgenstein manifeste un certain conservatisme doublé d'une étrange certitude de ce que l'art n'existe plus vraiment à son époque mais que ce n'est pas forcément une mauvaise chose⁴¹ ; le problème de l'art de son époque est dans un manque que son cheminement méthodologique à partir de la *Grammaire* fait ressurgir avec force : celui de la capacité à cerner l'adéquation d'une expression avec son contexte, cette adéquation étant dotée d'une teneur éthique qui colore tous les domaines d'exercice de la philosophie de Wittgenstein, et qui nous permet de penser avec encore plus de points de comparaison à la prétention de Schoenberg de se fier aux faits musicaux et non pas aux « règles atemporelles de la musique », si tant est qu'on puisse d'ailleurs se justifier d'une telle appellation.

C'est une désapprobation qu'on peut mettre en lien avec la critique la plus habituelle du journalisme chez Kraus :

Mes mots entre les mains d'un journaliste sont pires que ce qu'il peut écrire lui-même. Pourquoi donc se fatiguer à citer ? Ils croient pouvoir livrer les échantillons d'un organisme. Pour montrer qu'une femme est belle, ils lui découpent les yeux. Pour montrer que ma maison est confortable, ils posent mon balcon sur leur trottoir.⁴²

Ce qu'il faut souligner ici, c'est que la compréhension dans son degré le plus éloigné de la pure et simple désignation est une capacité à saisir la cohésion d'un certain comportement, d'une activité définie avec un champ entier, qui est celui des « limites du langage », à savoir l'ensemble indicible de ce qui conditionne la

⁴¹ Bouveresse, *ibid.* p. 132 : « Si la chose essentielle est l'authenticité de ce qui s'exprime dans la création artistique, une époque foncièrement pratique et constructive n'est peut-être pas en mesure de produire un art véritable et ne doit pas non plus essayer de le faire. Ce qu'on peut reprocher à notre époque n'est pas de n'avoir peut-être plus d'art proprement dit de devoir exprimer sa valeur autrement, mais tout au plus d'essayer de se donner des formes d'art qu'elle ne peut pas ou ne peut plus avoir, parce qu'elles correspondent à des sentiments, des émotions, des dispositions et des aspirations qui ne sont pas les siennes. »

⁴² Kraus, *ibid.* p. 80-81.

possibilité d'un usage cohérent du langage par rapport à un morceau de musique par exemple ; cette cohésion *est* compréhension. C'est une forme de compréhension qui a été laissée au silence dans le *Tractatus*, et qui est justement prise comme point de départ de la *Grammaire philosophique*. Cette piste énigmatique et extrêmement totalisante est le chemin que nous allons prendre via ce texte, pour tenter de voir sous un point de vue un peu plus complet que précédemment (avec le *Tractatus*), l'affirmation selon laquelle l'éthique et l'esthétique, et pour notre étude, la musique, sont une relation au monde en tant que totalité.

La première pensée à la formulation (*Aufstellung*) d'une loi éthique de la forme " Tu dois " est : Qu'en est-il si je ne le fais pas ? Il est clair que l'éthique n'a rien à voir avec la punition et la récompense au sens habituel. Cette question quant aux *conséquences* d'une action doit donc être sans importance. — À tout le moins ces conséquences ne peuvent être des événements. Car il doit y avoir quelque chose de correct dans cette interrogation. Il doit y avoir une sorte de récompense éthique et de punition éthique, mais elles doivent se trouver dans l'action elle-même⁴³.

35. [...] Ce que nous appelons « comprendre », ce n'est pas *un* processus qui accompagne la lecture ou l'audition d'un mot. Ce sont divers processus plus ou moins apparentés, qui se déroulent sur un arrière-plan, dans un contexte de faits particuliers, constitués par l'usage effectif du ou des langages appris⁴⁴.

On voit ici que c'est exactement au niveau de la question de la nature de la normativité que le problème se pose. Le jugement sur une œuvre musicale ne peut pas se fonder uniquement sur des canons théoriques, mais se dote d'une composante qui relève fortement de la notion d'accord, au sens le plus général et commun de ce terme. C'est ici que la *Grammaire philosophique* vient opérer une des plus grandes transitions par rapport au *Tractatus* : alors que le *Tractatus* définit la signification à partir de la notion d'image et de figurativité, la *Grammaire philosophique* indique la possibilité d'un moyen terme entre les propositions sensées et les propositions dénuées de sens, puisque la signification apparaît reliée non plus à la notion d'image, dangereuse par son pendant uniquement désignatif, mais à celle d'accord, qui nous permet d'envisager de comprendre sous un même point de vue certains des aspects de

⁴³ *Tractatus*, proposition 6.422.

⁴⁴ *Grammaire philosophique*, trad. M. A. Lescourret, Paris Gallimard Folio, 2001, p. 104. Les références ultérieures à cet ouvrage proviennent de la même traduction.

la compréhension et du jugement des propositions *et* des phrases musicales par exemple.

4. Le fait de comprendre une proposition est plus proche qu'on ne le croirait de la compréhension d'un morceau de musique. Pourquoi doit-on jouer ces mesures exactement de cette façon ? Pourquoi vais-je faire en sorte que l'augmentation ou la diminution de la force et du tempo corresponde exactement à cette image ? – Je pourrais dire : « parce que je sais tout ce que cela signifie ». Mais qu'est-ce que cela signifie ? – Je ne saurais le dire. Pour l'expliquer, je ne peux que transposer l'image musicale dans l'image d'un autre processus et laisser cette image éclairer l'autre⁴⁵.

On touche ici d'ailleurs une récurrence au niveau de l'emploi des exemples musicaux dans la *Grammaire* et dans le *Cahier bleu*, où Wittgenstein souligne, avec des similarités dans le texte, l'intérêt de référer non pas la compréhension de la musique à celle d'une phrase, mais celle d'une phrase à celle d'un morceau de musique. Ce qui se passe ici, c'est un repositionnement de la question de la normativité, avec des résonances à la fois sur la question de la signification et sur le champ de l'éthique et de l'esthétique ; il y a un rapport entre le fait d'apprécier la manière dont un vêtement épouse un corps et le tempo auquel un morceau de musique est interprété. Cette connexion est définie dans la *Grammaire* et dans les *Leçons et conversations* selon le champ lexical de la satisfaction. Ce qui importe ici est un aspect expérientiel de la compréhension qui se résume souvent le mieux à un sourire ou à un geste d'approbation ou de désapprobation.

L'important n'est pas de chercher l'objet intérieur ou antérieur à cette satisfaction, puisque cette satisfaction n'est pas tant un effet que l'expression visible de l'accord entre une intervention (musicale, parlée, écrite), et un contexte beaucoup plus large que ce qu'on pourrait penser, qui est constitué par l'expérience de compréhension au sens où il rassemble ce qui exerce une action sur la compréhension.

128. La diversité des interprétations d'un visage ne pourrait-elle pas consister en ce que, chaque fois, je m'imagine un autre genre de développement ? Il en est certes souvent ainsi. Je vois un tableau qui représente un visage souriant. Que fais-je,

⁴⁵ *Ibid.*, p. 62-63

lorsque je comprends le sourire une fois comme amical, une fois comme méchant ? Ne me le figuré-je pas alors dans un contexte spatio-temporel que j'appelle amical ou méchant ? Ainsi je pourrais compléter ma représentation du tableau en y ajoutant que celui qui sourit se penche en souriant sur un enfant qui joue, mais aussi sur la souffrance d'un ennemi.

Et le fait que je puisse réinterpréter autrement la situation, à première vue charmante, par un élargissement du contexte, n'y change rien. — Si aucune circonstance particulière ne changeait mon interprétation, je saisisrais un certain sourire comme amical, l'appellerais amical, et réagirais en conséquence⁴⁶.

Comment comprendre cette notion d'accord ? Pour cela je propose de contextualiser ces ébauches dans le jugement émis par Wittgenstein à propos de l'art d'ornement, jugement qui lui non plus n'est pas sans similarités avec celui de Kraus et de Loos, pour ne citer qu'eux. Dans un fragment de lettre, Wittgenstein fait une analogie entre la culture occidentale et une certaine représentation des « limites » éthiques de son appréhension : un homme qui serait plongé dans une lumière rouge, parce que toute lumière serait filtrée par une cloche de verre rouge. Diverses possibilités se présentent : qu'il atteigne la limite et qu'il casse la vitre, pour voir la lumière blanche ; qu'il l'atteigne mais qu'il ne se rende pas compte du fait que c'est une limite, et qu'il la pense comme un objet parmi d'autres dans son monde ; qu'il l'atteigne et qu'il ne parvienne pas à casser le verre. En élargissant le propos à la culture occidentale, on a la description suivante :

Moralité: l'homme sous la cloche de verre rouge, c'est l'humanité dans une culture donnée, par exemple la culture occidentale, qui s'est développée à partir des grandes invasions et a atteint l'une de ses apogées – la dernière à mon avis – au 18^e siècle. La lumière est l'idéal et la lumière altérée est l'idéal culturel. Celui-ci sera tenu pour l'idéal lui-même aussi longtemps que l'humanité ne se sera pas heurtée aux limites de cette culture. Elle finira cependant tôt ou tard par y parvenir car chaque culture n'est jamais qu'une part limitée de l'espace. - Dès le début du 19^e (du spirituel), l'humanité s'est heurtée à la limite de la culture occidentale. Et voici que l'acidité a commencé à agir: la mélancolie et l'humour (car tous deux sont acides). En vérité, on peut le dire, chacun des hommes éminents de cette époque (le 19^e) était soit un humoriste, soit un mélancolique (soit les deux); et d'autant plus éminent que ces traits étaient en lui plus prononcés. Ou alors il a franchi la frontière et est devenu religieux (dans un tel cas, il se peut aussi qu'après avoir déjà passé sa tête à l'air libre, l'homme la retire aussitôt, ébloui par l'éclat de la lumière, pour s'en retourner vivre, avec mauvaise conscience,

⁴⁶ *Grammaire philosophique*, p. 232.

sous la cloche de verre.) Pour le dire autrement: l'homme éminent est toujours, d'une manière ou d'une autre, aux prises avec la lumière (c'est cela qui le fait éminent). Qu'il vive au cœur de sa culture, c'est à la lumière colorée qu'il a affaire. Qu'il se heurte à la limite de sa culture, c'est à celle-ci qu'il doit se confronter. Ce qui nous intéresse en lui, ce qui, dans ses œuvres, nous émeut, c'est justement la qualité et l'intensité de cette confrontation.

D'autant plus fortement que cette intensité est grande, d'autant moins qu'elle est moindre. Le talent, si extraordinaire soit-il, qui, ayant perçu la frontière, compose avec elle de façon superficielle et nébuleuse ne peut plus nous émouvoir de ses jeux, même les plus beaux (lesquels d'ailleurs ont en fait perdu ce qui fait l'essence de la beauté, et ne continuent à nous plaire que parce qu'ils évoquent le souvenir de ce qui était beau à une époque révolue.) À moins qu'il finisse par se résoudre à empoigner les choses avec plus de profondeur. Tel est, me semble-t-il, le cas de Mendelssohn. L'individualité – c'est-à-dire l'originalité – même la plus marquée, n'est pas ce qui nous émeut (si c'était le cas, Wagner devrait nous émouvoir plus qu'aucun autre). Car elle est pour ainsi dire purement animale. Ce qui émeut, c'est la confrontation avec l'esprit, avec la lumière⁴⁷.

On a là une riche présentation de la nature profonde de cette connexion entre une œuvre et un certain contexte culturel, qui ne se fait pas en termes de détermination de l'un par l'autre, mais réellement par une prise de conscience éthique de la cohésion de certaines expressions avec l'ensemble d'une culture, ou au contraire d'un décrochement imputable à une incapacité de se hisser à un point de vue suffisamment englobant pour réaliser cette appréciation. La contextualisation historique n'est pas tant de l'ordre d'une capacité de démontrer les jonctions entre un courant artistique et la culture dans laquelle il se développe, mais bien plutôt une éducation progressive, une forme de questionnement et en même temps de dressage : un dressage à saisir, en une certaine immédiateté, dans une manifestation artistique donnée, une résonance de l'ordre de l'inexprimable qu'on transmettra par les moyens nécessaires (geste, métaphore, etc.), et qui consiste à fustiger une forme d'inauthenticité, en tant que faute éthique, dont Loos, Kraus et Wittgenstein partagent l'aversion, et qui se voit le mieux dans l'art d'ornement, ou bien chez Wittgenstein dans la musique de Mahler ou de Schoenberg. Une réflexion sur la raison pour laquelle ces auteurs particuliers sont autant critiqués par Wittgenstein pourra

⁴⁷ Wittgenstein, *Ombre et Lumière*, « Un rêve/événement nocturne et un fragment de lettre », édité et commenté par Ilse Somavilla, trad. Françoise Stonborough, non édité.

apparaître quand on aura élargi l'état des lieux sur la musique à tout le corpus wittgensteinien. Une réflexion de Kundera sur cette jonction entre l'esthétique en tant qu'exercice du goût sur les œuvres d'art et l'histoire de l'art peut nous éclairer sur la fécondité de la démarche wittgensteinienne :

La conscience historique est à tel point inhérente à notre conception de l'art que cet anachronisme (une œuvre de Beethoven datée d'aujourd'hui) serait *spontanément* (à savoir, sans aucune hypocrisie) ressenti comme ridicule, faux, incongru, voire monstrueux. Notre conscience de la continuité est si forte qu'elle intervient dans la perception de chaque œuvre d'art⁴⁸.

C'est à partir de Hegel que l'esthétique a commencé à se confondre avec l'histoire de l'art. Avec Wittgenstein, Kraus et Loos, on assiste à la détermination historique de l'œuvre d'art comme une activité et un apprentissage éthique, relevant d'une capacité de déceler l'accord ou le désaccord entre une forme d'expression et son contexte, historique, politique, social etc. Cette tendance, souvent présente chez les intellectuels de cette époque, relève d'une certaine tension du domaine des arts et la culture à l'occasion de bouleversements historiques et culturels dont Vienne a été la spectatrice privilégiée ; c'est aussi dans ce cadre que les réflexions de Wittgenstein sur les musiciens et compositeurs apparaissent comme des illustrations pertinentes, au fil de ce mémoire. Au stade du *Tractatus* et de la *Grammaire*, on est encore dans une demande de pureté. Mais, tout comme la maison de Wittgenstein n'est que l'expression de sa structure interne, la demande d'une éducation du regard esthétique ne peut en aucun cas se prévaloir d'un ensemble de prémisses figées concernant le lien entre la temporalité d'une culture et l'adéquation de telle œuvre et de telle culture dans ce mouvement de compréhension « est-éthique ». Cette demande ressemble à la volonté benjaminienne⁴⁹ de saisir l'occasion de la nouveauté d'un instant présent pour reconfigurer, à *travers* lui et *vers* lui, la totalité d'un ensemble passé de pratiques qui trouvent des sens nouveaux à cette occasion⁵⁰. C'est là qu'on obtient une « image »,

⁴⁸ Milan Kundera, *Le Rideau*, Gallimard Folio 2005, p. 15

⁴⁹ Dans son œuvre inachevée *Paris, capitale du XIX^e siècle*.

⁵⁰ Parlant d'un groupe de free-jazz récent et influent dans la musique contemporaine, Tortoise, J. Orsoni écrit dans son essai *Tortoise/Standards* (Marseille, Ed. Le Mot et Le Reste, 2008), p. 15 :

au sens de la *Grammaire*, c'est-à-dire le résultat de l'activité du langage en tant que sens qui se *montre* dans l'usage et qui concentre dans un geste compréhensif un ensemble de « traductions » qu'on peut élargir à souhait, mais cohérent, formé par l'intervention d'une phrase musicale dans une situation singulière.

37. Si je dis : « je comprends ce tableau », la question est justement de savoir si je veux dire : « je le comprends *ainsi* » ? Et le « ainsi » représente ici une traduction de **ce qui est compris dans une autre expression**. [c'est moi qui souligne] Ou bien, s'agit-il pour ainsi dire d'une compréhension intransitive ? Est-ce que, en quelque sorte, en comprenant une chose, je pense à autre chose ; c'est-à-dire la compréhension consiste-t-elle à penser à autre chose ? Et si ce n'est pas là ce que je veux dire, ce qui est compris serait autonome, et il faudrait comparer la compréhension à la compréhension d'une mélodie⁵¹.

129. Que signifie « lire l'amitié dans un sourire » ?

Cela signifie peut-être qu'au visage souriant je réponds par un visage qui d'une certaine façon lui est coordonné. Pour accorder mon visage à celui de l'autre, je modifie le mien en exagérant tel ou tel trait du sien. [...] On peut très bien comparer le changement d'interprétation d'un visage avec le changement d'interprétation d'un accord dans la musique, suivant que nous le ressentons comme transition vers telle ou telle tonalité⁵².

Il n'y a donc pas de singularité totale, il y a des relations, qui selon Wittgenstein forment un système qui est de l'ordre de l'organisme, et qui n'est pas uniquement l'abstraction de règles à partir de la réalité empirique, mais qui exprime le fonctionnement du langage usuel, c'est-à-dire de la musique en tant qu'expérimentée usuellement, et qui comprend aussi ses irrégularités. Le langage est un ensemble de « ressemblances », et la grammaire peut nous donner une image globale de cet ensemble. La grammaire n'est pas uniquement inhérente au langage : c'est par elle que se forment les relations qui permettent d'éclairer mutuellement

« Cette musique-là, si elle ne répond pas aux canons de la science musicale, s'inscrit dans une histoire, propose une perspective nouvelle, une autre approche de la musique ». Il signale tout au long de son étude que l'album de ce groupe tire sa signification du fait qu'il est fondé, ironiquement, sur les « standards » du jazz – ils s'y inspirent par exemple de Jimmy Hendrix, Herbie Hancock et Steve Reich. Il s'agit d'un exemple frappant du paradoxe de la création de sens nouveau avec des moyens déjà usités qu'on édifie au rang de « canons ».

⁵¹ *Grammaire philosophique*, p. 109-110.

⁵² *Ibid.* p. 233 et 234.

diverses formes de compréhension, comme celle d'une mélodie et celle d'une phrase par exemple.

En ce sens, il faut bien que les fausses notes existent aussi. Il ne faut pas forcément prétendre théoriser la musique sans elles. Toute interprétation a une potentialité de compter au moins une erreur, un oubli, une accélération involontaire de tempo. Mais cette erreur pourrait plutôt être comparée à une irrégularité du langage, de l'ordre de celles dont il parle dans la proposition 4.013 du *Tractatus* :

Et si nous pénétrons dans l'essence de cette figurativité nous voyons qu'elle n'est pas troublée par d'*apparentes irrégularités* (comme l'emploi de # et de *b* dans la notation musicale).

Car même ces irrégularités reproduisent ce qu'elles doivent exprimer ; sauf qu'elles le font d'une autre manière.

Les fautes d'orthographe, les erreurs de conceptualisation, les fautes d'interprétation, sont inévitables – en tout cas elles ont toujours eu lieu d'une manière ou d'une autre. Dans un certain sens, Wittgenstein est réellement un tueur d'idéal de l'espèce la plus raffinée : il déplace le lieu habituel de l'insatisfaction, celle qui mène à penser un métalangage pour normer le langage ordinaire, et invite à ressentir du doute et de l'insatisfaction par rapport à ce genre même d'insatisfaction, qui voit l'erreur dans les irrégularités habituelles de nos modes d'expression. L'erreur est justement de ne pas parvenir à construire une pensée du langage qui ne daigne pas s'appuyer sur l'usage *usuel* du langage, ou de la musique, dans l'optique de pouvoir comprendre ces pratiques d'une manière plus globale, large et pragmatiste, et non pas idéalisée : les pratiques renseignent sur elles-mêmes, en tant que telles. C'est pourquoi on voit apparaître dans la *Grammaire philosophique* la notion d'usage et de règles uniquement dans des types d'exemples caractérisés comme des processus de compréhension que le geste de l'expérimentation tente d'altérer le moins possible. Pour pouvoir saisir cela plus simplement, il suffit de s'imaginer dans la position de celui qui lit une partition pour la première fois et hésite sur des positions de main à adopter (pour un pianiste par exemple), positions qui doivent répondre à la fois aux

règles de doigté de son instrument, qui sont fonction de la gamme utilisée en tonique par exemple ; à la nécessité de fluidifier les mouvements pour répondre à tout changement de position ultérieur ; et au respect de la mélodie qu'on ne fait alors que découvrir.

58. Si je veux jouer une partition au piano, l'expérience montrera quels sons j'aurai effectivement joués; et il ne doit rien y avoir de commun entre la description de ce qui a été joué et celle de la portée. Et cela seul peut exprimer mon *intention*, je dois dire que je voulais rendre par des sons les notes de cette portée. – Et cela seul peut exprimer le fait que l'intention atteint le modèle et contient la règle générale. L'expression de l'intention décrit le modèle de la reproduction, ce que ne fait pas la description de la copie⁵³.

Ici, il est totalement inutile de parler d'intention, puisque c'est l'activité de déchiffrement elle-même qui manifeste la correspondance entre la partition et le jeu musical, au sein même de la pratique de lecture. La démarche même de Wittgenstein peut se comparer à celle du pianiste qui déchiffre, ou plutôt à celle de celui qui se représente les divers gestes compris dans l'activité de déchiffrer. C'est dans cette mesure qu'on entrevoit la nécessité pour Wittgenstein d'adopter une attitude novatrice par rapport à l'objet qu'il étudie. L'exemplification, les analogies, les fictions et les exemples tirés de la pratique musicale, mettent en évidence son rapport à un objet qui n'est autre que la pratique en tant que telle. C'est donc là tout l'enjeu et la teneur de sa pratique philosophique qu'on peut ici entrevoir. Malgré l'intransitivité entre l'expression et ce qui est exprimé, dans le langage, dans la tradition philosophique que Wittgenstein récuse, il faut tenter de rétablir une transativité, à travers le *geste*, c'est-à-dire à travers une capacité de saisir une forme de compréhension immédiate comme étant compréhension, au niveau de l'expressivité et non pas au niveau de la désignation. C'est donc une attitude pragmatiste qui permet à Wittgenstein de passer de l'injonction au silence et à la pureté dans le *Tractatus* à une tentative de suggérer, dans une méthode initiée dans la *Grammaire*

⁵³ *Ibid*, p.134-135.

philosophique, l'essentiel du sens à travers la notion de pratique, de relation, de correspondance, de geste, qui se centrera par la suite sur la notion d'expressivité.

Conclusion :

On a donc donné ici une idée du lien entre musique et langage, de l'importance de la notion d'usage pour saisir la compréhension wittgensteinienne du domaine de la musique en tant que telle ; c'est une certaine idée de la normativité en esthétique qui se dévoile à travers cette étude. Cette normativité est donnée par le comportement méthodologique de Wittgenstein. Il faut donc s'attaquer aux points de méthode ultérieurs pour comprendre en quoi son cheminement permet de préciser la nature du domaine musical en tant que pratique. On cherchera à préciser en quoi cette normativité peut être l'assise d'une compréhension de l'espace musical comme n'étant pas déterminé par des canons, par une « science musicale », à partir de la réflexion sur le refus de l'essentialisme et d'une esthétique conceptuelle qui prend place dans sa conception de la normativité, de l'expression, et de la compréhension de l'expression sous la forme de métaphores. Ensuite, on étudiera en quoi cette compréhension dépasse également les considérations subjectivistes et émotivistes en esthétique musicale, pour penser la compréhension musicale d'une part en tant que pratique contextualisée, et de l'autre en tant que pratique induisant un rapport « total » qui est celui de la magnification. D'après cette démarche, on pourra penser l'œuvre musicale en tant que témoin d'une époque autant qu'objet refermé sur lui-même et qui exprime ce qui dans le *Tractatus* était appelé le mystique ou l'indicible.

DEUXIEME CHAPITRE

*UNE NORMATIVITE MUSICALE CONTRE LES « REGLES » DE L'ART
(ETUDE DE LA NOTION D'« EXPRESSION » WITTGENSTEINIENNE
COMME SOURCE D'UNE NORMATIVITE PRAGMATISTE).*

C'est d'abord en s'éloignant d'une signification trop précise, unique, que par ricochet, obscurément, des significations multiples se manifestent... « Un mot d'interprétation et la fête est finie ». Notre souci, ce devrait être, il me semble, comment amener chacun à renouveler, lui-même, de façon autonome, sa sensation du monde.

Claude Régy

Introduction :

L'objectif d'une étude différenciée entre le premier et le deuxième Wittgenstein est de délimiter un réseau de notions qui nous permette de mettre en lumière certains aspects centraux des activités tournant autour du domaine de la musique (et de l'esthétique, par résonance). Le but est de définir une démarche d'explicitation de la compréhension d'une œuvre musicale, en examinant à travers des exemples les comportements d'auditeur, de créateur, d'interprète etc., qui puissent définir, à terme, ce qu'on peut dire de l'activité musicale en tant que pratique normée, à partir des propos de Wittgenstein. Il faut considérer cette *attitude* philosophique dans sa totalité, et peut-être même, oserions-nous dire, en harmonie

avec le comportement d'un individu en présence de la musique, de la culture et de l'histoire, dans sa vie même⁵⁴. L'enjeu est de définir à travers un seul cheminement ce qu'il en est de l'activité musicale, mais aussi ce qu'il en est de toute activité symbolique, pour autant qu'elle soit saisie par la *méthode* que nous pouvons tirer des remarques de Wittgenstein. Cette méthode a été définie dans le premier chapitre selon le paradigme de « la signification comme usage ». Il s'agit d'observer, dans le présent chapitre, en quoi cette maxime peut se déplier pour comprendre l'« objet » musical, c'est-à-dire d'une part le critère de la musicalité si les règles de son usage sont en elle-même, et de l'autre la justification de la compréhension musicale comme un appel à d'autres domaines d'activités, ainsi que la cohérence épistémologique de ce mode de compréhension en tant que compréhension *esthétique*. Dans cette mesure, il faut instancier dans l'étude même que nous menons la volonté d'une vision synoptique et la précision de la méthode pragmatiste sur un domaine d'activités donné. Dans la première page de sa préface aux *Recherches philosophiques*, Wittgenstein écrit :

Après de nombreuses tentatives infructueuses pour réunir en un tel ensemble les résultats auxquels j'étais parvenu, j'ai compris que je n'y arriverais pas, que ce que je pourrais écrire de meilleur ne consisterait jamais qu'en des remarques philosophiques, car mes pensées se paralysaient dès que j'allais contre leur pente naturelle et que je les forçais à aller dans *une seule* direction. — Et cela était évidemment lié à la nature même de la recherche ; car celle-ci nous contraint à parcourir en tous sens un vaste domaine de pensées⁵⁵.

Dans le labyrinthe des pensées et des activités convoquées par le thème de la musique, une question se pose par rapport à ce que nous avons tenté d'éclaircir à

⁵⁴ Voir à ce propos la remarque des *Remarques mêlées* de 1948 (p. 89 de l'édition TER 1990) : « La compréhension de la musique est chez l'homme une expression de la vie ». Cette remarque, si elle est interprétée comme une invitation à trouver les données philosophiques sur l'expression dans le cours même de la vie en tant que flux d'activités, nous amène à l'intuition d'une méthode pragmatiste en ce qu'elle ne demande pas de construire une théorie autour des phénomènes. Si l'on prend en effet le terme « vie » dans son sens le plus ordinaire, ce qu'il est légitime de faire parce que Wittgenstein rejette notamment la théorie et les concepts métaphysiques, on peut envisager que cette phrase puisse se comprendre en complément à une des *Remarques sur la philosophie de la psychologie* (889) où Wittgenstein cite Goethe : « Ne rien chercher derrière les phénomènes ; ils sont eux-mêmes la doctrine ».

⁵⁵ Préface aux *Recherches philosophiques*, trad. F. Dastur, M. Elie, J.-L. Gautero, D. Janicaud, É. Rigal, éd. Paris, Gallimard 2005, p. 21. Les références ultérieures à cet ouvrage proviennent de la même traduction.

propos du silence, dans le chapitre I. Si les différents modes d'expression doivent être pris dans leur spécificité et leur irréductibilité à tout autre mode, comme le langage, quelle attitude doit-on adopter par rapport à l'objet musical ? Le langage doit-il émaner du doute, et s'épuiser dans un silence satisfait qui indique une forme de réponse, ou de résolution du doute, de quelque nature qu'elle soit, comme le présente Rubio Marco dans *Comprendre en art*, ou plutôt le doute doit-il perdurer, au sens où la résolution purement langagière du problème de la compréhension d'une œuvre musicale n'est jamais exhaustive ? La question est de savoir si Wittgenstein nous invite à apprécier l'objet musical comme nous mettant en présence d'un objet défini de manière totalement contextuelle, et donc par extension historique, et qui doit donc prêter au doute à chaque écoute, chaque interprétation, enregistrement, etc. Si la pensée ne peut résolument pas aller dans « une seule direction » et se centrer sur un objet, par exemple un morceau de musique, pour le comprendre, mais si on doit au contraire faire appel à un ensemble beaucoup plus large de domaines pour comprendre ne serait-ce qu'un seul morceau de musique, il faut alors questionner la nature du silence et de l'arrêt des recherches tel qu'il se manifeste après le *Tractatus* et la *Grammaire*. On voit que, depuis la première période, le lieu de la limite du langage semble se déplacer, de la question de savoir ce qui limite le langage, dans la possibilité même de définir sa relation au monde et aux activités humaines, à celle de savoir jusqu'où le langage peut accompagner, seconder, peut-être même en s'abolissant au cours du processus, la saisie de cet usage si particulier qu'est « l'expression », et dont Wittgenstein prend la musique pour exemple privilégié. On voit que la dimension éthique allouée au silence dans le *Tractatus* se déplace chez le « deuxième » Wittgenstein pour nous indiquer un certain comportement à travers l'usage du langage par rapport aux activités humaines, qui permet de les comprendre avec une forme de modestie et d'ascétisme qu'on tentera de saisir dans sa spécificité. C'est à travers ce retour particulier sur le « premier » Wittgenstein qu'on pourra définir un itinéraire pour aborder le « second » Wittgenstein, sous l'angle de la continuité que la thématique de la musique peut introduire entre ces deux périodes, ce

qui est une des hypothèses directrices du mémoire. On cherche à déterminer une forme de continuité entre le silence du premier Wittgenstein et le questionnement pratique continu du deuxième, pour tenter de définir la compréhension esthétique et musicale comme posant une continuité entre le doute, la détermination d'un accord ou d'un désaccord par rapport à tel mode de reproduction de l'œuvre, et le silence de l'appréciation du génie.

I. Du formalisme au pragmatisme – Récapitulatif sur la contextualisation et l'activité dans *La Grammaire philosophique*.

La *Grammaire philosophique* nous a montré que la notion de compréhension comme usage s'explicite par des analogies, notamment avec la musique, qui permettent de présenter cette forme de compréhension comme une capacité à cerner, en traçant des contours limitatifs, la confrontation de deux images entre elles et leur ressemblance, le tout dans un même geste immédiat de compréhension.

4. Le fait de comprendre une proposition est plus proche qu'on ne le croirait de la compréhension d'un morceau de musique. Pourquoi doit-on jouer ces mesures exactement de cette façon ? Pourquoi vais-je faire en sorte que l'augmentation ou la diminution de la force et du tempo corresponde exactement à cette image ? – Je pourrais dire : « parce que je sais tout ce que cela signifie ». Mais qu'est-ce que cela signifie ? – Je ne saurais le dire. Pour l'expliquer, je ne peux que transposer l'image musicale dans l'image d'un autre processus et laisser cette image éclairer l'autre⁵⁶.

Les écrits ultérieurs apparaissent comme une complexification de cette attitude déjà présente dans la *Grammaire philosophique*, centrale dans la démarche de Wittgenstein, qui consiste à refuser la dissociation entre compréhension et signe (ce dernier étant traditionnellement considéré uniquement comme le porteur « matériel » de la compréhension) ; cette conception erronée induit une vision de la compréhension comme un acte mental puisque l'activité même du langage est passée

⁵⁶ *Grammaire philosophique* p. 62-63.

au second plan⁵⁷. Cet héritage dualiste⁵⁸ peut nous servir de point de départ pour apprécier le statut que Wittgenstein donne à la musique à partir de la *Grammaire philosophique*, c'est-à-dire qu'il s'en sert en tant qu'exemple d'activité de compréhension – et non plus seulement par référence au langage et à son formalisme, comme dans le *Tractatus*.

Certains processus mentaux sont, semble-t-il, inséparables de l'exercice du langage, et conditionnent son fonctionnement. J'entends ici les processus de compréhension et de signification. Eux seuls peuvent donner vie aux signes du langage, et l'on dirait que l'unique fonction des signes est d'être l'amorce de ces processus qui seuls, en fin de compte, devraient nous intéresser. Si l'on nous demande alors quelle sorte de lien rattache le substantif à la chose qu'il désigne, nous serons tentés de répondre qu'il s'agit d'une relation psychologique, pensant sans doute plus particulièrement aux mécanismes de l'association. On a tendance à voir dans l'utilisation du langage deux opérations distinctes : une opération extérieure et formelle : la manipulation des signes ; et une opération organique : comprendre les signes, leur donner un sens, les interpréter, penser. Cette dernière opération se déroule, semble-t-il, dans un étrange milieu, l'esprit ; et les mécanismes de l'esprit, dont la nature apparente nous échappe, produisent des effets tout différents de ceux d'un quelconque mécanisme matériel. La pensée, qui est un de ces produits, peut s'accorder à la réalité ou la mettre en doute. Je puis penser à quelqu'un qui n'est pas ici, l'imaginer, l'évoquer d'un trait ou d'une remarque, même s'il se trouve à des milliers de kilomètres, même s'il est mort. « Etrange mécanisme que celui du désir, dira-t-on, s'il me permet de désirer ce qui ne peut jamais arriver ! »⁵⁹

Dans la *Grammaire philosophique*, au paragraphe 4, Wittgenstein présente une position qu'il reprendra sous plusieurs formes⁶⁰ dans la rédaction des *Recherches philosophiques* : il compare la compréhension d'une proposition à celle d'une phrase musicale. La réaction d'un lecteur à une partition, par exemple dans le cadre de l'exécution d'un morceau de musique, est de l'ordre d'une recherche : il s'agit de passer d'un mode de reproduction (partition) à un autre (l'exécution).

⁵⁷ Voir *Grammaire philosophique*, § 1 et 2 (p. 59-60) ; le premier paragraphe des *Recherches philosophiques* (p. 27-29) traite d'une question analogue dans la mesure où elle refuse la préséance de l'acte mental sur le langage dans le mouvement de l'apprentissage des mots d'une langue.

⁵⁸ Salvador Rubio Marco nomme cette conception « le dualisme cartésien » dans le premier chapitre de son ouvrage *Comprendre en art : pour une esthétique d'après Wittgenstein*, par rapport à la conception wittgensteinienne de la compréhension de l'œuvre d'art.

⁵⁹ *Le Cahier bleu et le Cahier brun*, Gallimard, 1996, p. 48 (Cahier bleu).

⁶⁰ Une des formulations les plus intéressantes se trouve dans le *Cahier brun*, éd. Gallimard 1996, p. 296 à 299, parce qu'elle est précédée d'une analogie aux expressions du visage qu'on exploitera plus tard.

7. [...] Le processus que nous nommons compréhension d'une proposition, d'une description consiste parfois à transposer d'un symbolisme dans l'autre; à reproduire une image, à copier, à transposer dans un autre mode de représentation. Comprendre la description signifie alors : se faire une image de ce qui est décrit. Et ce, suivant un processus plus ou moins analogue à celui du dessin qu'on effectue d'après une description⁶¹.

Les modalités de cette transposition – qui est le but de l'activité – ne peuvent pas être explicitées, et pourtant leur variabilité est suffisante pour influencer l'expressivité de la phrase musicale. Le rapport de convenance entre un mode et un autre est, dans la *Grammaire*, de l'ordre de « l'accord ». Cet accord ne définit pas ce qu'il y a de commun entre les deux modes, les deux images, mais elle le « montre » : s'il s'agit de le verbaliser, on peut travailler à en faire des métaphores, mais ces dernières n'épuisent pas le contenu de ce qui est exprimé. Comment alors comprendre la nature de cet accord, de cet indicateur de correction ou d'incorrection de l'exécution, qui semble être l'aspect le plus en contradiction avec une esthétique du Beau, notamment dans les *Leçons et conversations* ?

37. Si je dis : « je comprends ce tableau », la question est justement de savoir si je veux dire : « je le comprends *ainsi* » ? Et le « ainsi » représente ici une traduction de **ce qui est compris dans une autre expression**. [c'est moi qui souligne] Ou bien, s'agit-il pour ainsi dire d'une compréhension intransitive ? Est-ce que, en quelque sorte, en comprenant une chose, je pense à autre chose; c'est-à-dire la compréhension consiste-t-elle à penser à autre chose ? Et si ce n'est pas là ce que je veux dire, ce qui est compris serait autonome, et il faudrait comparer la compréhension à la compréhension d'une mélodie⁶².

Le facteur de l'apprentissage joue ici un rôle : la compréhension est une forme d'apprentissage au sens où la compréhension est une action, sans savoir préalable. Cette donnée est ce qui pousse Wittgenstein à rechercher des précisions pour cet accord ou désaccord, à travers la notion de *contextualisation*. Cette notion est justement un moyen de saisir la compréhension d'une œuvre musicale sans avoir à poser de questions d'ordre psychologique, qui induiraient une dissociation entre

⁶¹ *Grammaire philosophique*, p.67.

⁶² *Ibid*, p. 109-110.

signes et activités sur les signes⁶³. L'activité musicale, si on se rappelle le *Tractatus*⁶⁴, est ce jeu entre différents modes de reproduction d'une certaine forme d'expression. Le caractère dynamique de ce type de jeu, ainsi que la volonté de Wittgenstein de le définir comme un tout et non comme un ensemble d'objets, de « lieux » philosophiques⁶⁵ constitue le virage du « deuxième Wittgenstein ».

Une « expression », si on se réfère au paragraphe 37⁶⁶ de la *Grammaire philosophique*, est à rapporter à ce que Wittgenstein appelait dans le *Tractatus* « mode de reproduction ». Dans le *Tractatus*, il est à remarquer que le manque de définition des facteurs relationnels tels que les objets, les faits, les propositions, permet de définir la multiplicité des modes de reproduction de manière strictement relationnelle, sans avoir à s'inquiéter sur le statut ontologique de ce qui est mis en relation. Cela induit une possibilité de ne pas avoir à définir une liste de jeux de langage, mais de garder les limites de toute activité poreuses et mobiles. Cette inflexion de l'objet de l'attention de Wittgenstein peut se comprendre à travers l'exemple de la mélodie : comprendre une phrase musicale peut revenir à parler des sentiments qu'elle éveille ; mais cela, pour lui, à partir de la *Grammaire philosophique*, n'est qu'un arrêt sur image dans la totalité des associations qui peuvent avoir lieu lors de cette compréhension, et qui relèvent d'une dimension plus large, qui consiste à considérer la compréhension en tant que mise en rapport de différents aspects d'une phrase musicale entre eux ou par rapport à une forme d'expression qui paraît analogue, et d'y chercher, d'y définir ou d'y relever un certain accord.

Pourtant, pour saisir la communauté de ces différentes activités vers l'accord ou le désaccord entre les formes d'expression, qui fait la compréhension musicale,

⁶³ La question de la philosophie de la psychologie sera étudiée pour elle-même dans le chapitre 3.

⁶⁴ Voir *Tractatus logico-philosophicus*, 4.014

⁶⁵ Cf. *Grammaire philosophique* § 17 (p. 80) : « J'inclinerais à dire : quelque chose est un signe seulement d'un point de vue dynamique [par la façon dont il opère dans un certain contexte] et non d'un point de vue statique. »

⁶⁶ Cf. supra.

mais aussi de toute forme d'art, il faut faire face à l'usage ordinaire du langage et des mythologies qu'il transporte. Ces habitudes sont instructives pour comprendre la tension qu'on a remarquée dès le *Tractatus*, au sein même de la normativité en musique ou en esthétique : d'un côté, la nécessité de placer une œuvre à l'intérieur d'un contexte pour la comprendre, et de l'autre, la notion de magnification, de génie, qui apparaît quand il parle de ses goûts musicaux, d'architecture ou même de religion : cette tension témoigne d'une variabilité des contextes de compréhension et d'une possibilité de détermination réciproque de nouveaux contextes qui, en rapport avec une œuvre même passée, présenteraient une nouvelle image (au sens wittgensteinien – *Bild*) pour la compréhension de ce morceau. C'est ce qui définirait une « écoute active » dans le domaine musical⁶⁷.

Il faut donc s'attarder sur les usages du langage ordinaire et sur les jeux de langage qu'on peut inventer pour cerner ces usages de l'extérieur, sans postuler une relation *de facto* entre musique et sentiments par exemple. En effet, si on saisit la compréhension de la musique dans un contexte, en pensant le contexte comme ce qui a une incidence sur le contenu de cette compréhension, les problèmes de psychologie s'effacent et ne contribuent qu'à délimiter un certain contexte de compréhension. Ceci permet, sans toutefois refuser que la musique exprime des sentiments⁶⁸, de ne pas considérer cet aspect comme l'aspect ultime de la compréhension de la musique, et donc de ne pas se soumettre à une règle fixe ou un canon qui pourraient empêcher une nouvelle compréhension. C'est également dans cette mesure qu'on peut expliquer

⁶⁷ J. Orsoni présente dans son essai une attitude qui consiste à rendre compte de l'écoute d'un morceau à travers des « fictions », ou plutôt des « narrations d'écoute », qu'il appelle « acouphénoménologie » (notion qui pourrait rendre compte de la pratique de la chronique musicale sous son meilleur jour) ; cf. *Tortoise/Standards* p. 51 : « Aussi, puisque ce n'est pas dans ce qui est extérieur à la musique qu'on trouvera une signification qui l'enveloppe, mes expérimentations ont-elles pour principales fonction d'être des fictions, des fictions pour une meilleure écoute. [Les souvenirs, émotions et mises en rapport, narrations] [...] n'ont pas vocation à permettre de révéler le sens ultime de la musique en les insérant dans une vie, une histoire. Non. Ils sont là pour prolonger l'écoute dans des directions qu'on espère toujours nouvelles ».

⁶⁸ *Grammaire philosophique*, § 6 (p. 67) : « Les processus psychiques qui d'après l'expérience accompagnent une proposition **ne nous intéressent pas** [c'est moi qui souligne]. Par contre ce qui nous intéresse, c'est la compréhension qui intervient dans l'explication du sens de la proposition. »

l'attitude critique de Wittgenstein par rapport à Wagner, qui reprend les canons du romantisme en prônant la préséance de l'expressivité au sens d'expression d'émotions.

128. La diversité des interprétations d'un visage ne pourrait-elle pas consister en ce que, chaque fois, je m'imagine un autre genre de développement ? Il en est certes souvent ainsi. Je vois un tableau qui représente un visage souriant. Que fais-je, lorsque je comprends le sourire une fois comme amical, une fois comme méchant ? Ne me le figuré-je pas alors dans un contexte spatio-temporel que j'appelle amical ou méchant ? Ainsi je pourrais compléter ma représentation du tableau en y ajoutant que celui qui sourit se penche en souriant sur un enfant qui joue, mais aussi sur la souffrance d'un ennemi.

Et le fait que je puisse réinterpréter autrement la situation, à première vue charmante, par un élargissement du contexte, n'y change rien. — Si aucune circonstance particulière ne changeait mon interprétation, je saisisrais un certain sourire comme amical, l'appellerais amical, et réagirais en conséquence⁶⁹.

C'est en effet le contexte qui change l'aspect d'une expression et donc de sa compréhension. C'est ainsi que Wittgenstein introduit la notion de « dire » et « vouloir dire » qui sera utilisée pour décrire l'activité d'interprétation. Il faut saisir le contexte comme étant déterminé par une situation particulière de compréhension – ce qui implique de traiter la compréhension musicale et esthétique à travers des exemples – et comme déterminant la compréhension, le tout de manière réciproque. On ne peut pas penser un contexte sans faire état d'une situation de compréhension particulière. C'est ce qui donne à la notion de *contextualisation* son pendant à la fois pragmatiste et éthique, au sens où la détermination de ce qui est pertinent dans le cadre de la compréhension musicale dépend du point de vue où l'on se place : par exemple, la signification d'un morceau tel que vécu à un certain moment de la vie, comme étant lié par un souvenir à un certain événement, ou bien une réflexion sur tel morceau selon l'histoire d'un style de musique, d'un compositeur, etc.

⁶⁹ *Grammaire philosophique*, p. 232

II. Redéfinir la normativité sans l'Idéal : il n'y a pas de « théorie » de la musique.

Privée de sens ou de pensée, une proposition est une chose morte. Il est clair en outre que pour donner vie à une proposition il ne suffit pas de lui ajouter quelques signes abstraits. Nous en concluons que pour donner vie à la proposition, il faut que s'ajoute au signe inerte un élément immatériel, doué de qualités toutes différentes de celui d'un simple signe.

Et si l'on nous demande de donner un nom à ce qui anime le signe, nous dirons que c'est son *utilisation*⁷⁰.

Prenant cette décision après avoir nié le dualisme et le conceptualisme inhérent à une représentation psychologique de la compréhension en art, Wittgenstein demande de privilégier ce qui apparaît également comme une critique de son *Tractatus* : si on postule une limite, une séparation (nécessaire ou arbitraire) entre dicible et indicible, on présuppose une théorie du langage et de la projection (projection comme « expression », à partir de la *Grammaire philosophique*), c'est-à-dire un ensemble de conditions de possibilité du langage. Le langage ne peut pas dire « comment » il est relié à la réalité ; il ne peut pas dire non plus quelles sont les règles de ce lien sans sortir de lui-même. La solution est de fonder et surtout de décrire la compréhension comme faisant partie du langage, sans avoir à en sortir. Vu la méthode employée, on comprend qu'on ne donne au langage que la possibilité de tracer métaphoriquement ces limites entre dicible et indicible. L'inexprimable reste ainsi inexprimable mais on peut au moins le cerner dans la mesure où il peut apparaître comme interne à une phrase musicale par exemple, et non uniquement déterminé extérieurement par des conceptions confuses⁷¹. La compréhension en tant que processus de projection moins strict que dans le *Tractatus*, est **expression**. Il

⁷⁰ Le *Cahier bleu et le Cahier brun*, p. 50 de l'éd. Gallimard, 1996.

⁷¹ *Recherches philosophiques*, première partie, §125, p. 125 : « ... Le fait fondamental est ici que nous établissons des règles, une technique pour un jeu, et qu'ensuite, quand nous suivons ces règles, les choses ne se passent pas comme nous l'avions supposé ; que par conséquent, nous sommes pour ainsi dire empêtrés dans nos propres règles.

Le fait que nous soyons empêtrés dans nos règles est ce que nous voulons comprendre, c'est-à-dire ce dont nous voulons avoir une vue synoptique.

Ce fait éclaire notre concept du vouloir dire. Car dans ces cas-là, les choses se passent différemment de ce que nous avions voulu dire, de ce que nous avions prévu. Nous disons justement, par exemple lorsque la contradiction apparaît : « Ce n'est pas ce que je voulais dire. »

s'agit pour Wittgenstein de donner des exemples des formes que peut prendre cette expression, dans la musique, la littérature, l'architecture, le théâtre, le langage ordinaire, le développement de l'enfant, afin de montrer qu'ici se fédèrent plusieurs capacités ou registres d'action apparemment différents, mais présentant des ressemblances plus ou moins marquées : ces exemples sont des « jeux de langage⁷² ». Le « jeu » sert cette conception des « ressemblances de famille » contre la vision substantialiste de l'activité de nommer, qui apparaît dès sa critique d'Augustin⁷³ concernant l'apprentissage du langage qui se présuppose lui-même. Ce faisceau indéfiniment extensible de ressemblances et de différences se présente comme la musique contemporaine, et notamment dans ses bouleversements au début du siècle : en effet le courant atonal fonde avec lui un refus des canons institutionnels, et cherche à réduire ses « règles » au minimum. Dans l'introduction de sa *Technique de la musique atonale*, Julien Falk⁷⁴ expose l'histoire de la musique en partant de la remarque selon laquelle la musique change dans l'histoire à travers la promotion de traités théoriques mais aussi à travers la transgression de ces principes théoriques. La musique atonale ne donne des règles qu'au niveau de l'écriture, dans la mesure où elle respecte encore les grandes formes du type sonate, concerto etc. Ces règles reposent sur une réinterprétation et une relativisation des règles de la composition en fonction d'un mode à douze sons au lieu de sept. Le statut des règles de la musique à la fin du XIX^e siècle est ramené de canons à une forme de concentration sur les objets les plus élémentaires de la musique, les sons. John Cage ira encore plus loin entre autres en mettant en doute dans un esprit provocateur la nécessité de la technique des

⁷² Il faut noter que les « jeux de langage » ne doivent pas être des structures de modélisation du langage, mais bien des outils de *comparaison*, ce qui empêche toujours la normativité de devenir externe. Voir *Recherches philosophiques*, partie I, §130 : « Nos jeux de langage clairs et simples ne sont pas des études préparatoires pour une réglementation future du langage — ce ne sont pas de premières approximations, qui ne tiendraient compte ni du frottement ni de la résistance de l'air. Les jeux de langage se présentent plutôt comme des *objets de comparaison*, qui doivent éclairer, au moyen de ressemblances et de dissemblances, les conditions qui sont celles de notre langage. »

⁷³ Voir les premiers paragraphes des *Recherches philosophiques*.

⁷⁴ Spécialiste français de la musique atonale et compositeur (1902-1987). *Technique de la musique atonale*, éd. Alphonse Leduc, Paris, 1959.

instruments traditionnels, dans un morceau de complet silence interprété par un orchestre symphonique, intitulé 4'33". C'est d'ailleurs dans le courant atonal que la « théorie » musicale se rapproche de la « théorie » littéraire, où chaque musicien propose d'emblée comme outil pédagogique sa théorie de l'écriture musicale. Toute œuvre nouvelle peut s'instancier comme un canon, au sens où elle peut être l'expression d'une recherche inédite chez le compositeur lui-même – le style naît bien plus de la capacité d'exploration et de dépassement de son propre « style » que de l'expression d'une approche systématique et consistante, comme celle de Wagner. C'est une démarche similaire à celle de Wittgenstein qui cherche à redéfinir la normativité du langage et d'autres formes d'expression pour demander de ne pas se laisser fasciner par certaines formes d'expression qui chercheraient à englober des expressions toujours uniques.

Que refuse Wittgenstein dans la conception essentialiste du langage ? La manière dont il présente son alternative est confrontée directement dans certaines remarques des *Recherches philosophiques* aux arguments dont il montre qu'ils ne sont pas cohérents avec cette notion particulière de compréhension :

68. ... « Mais alors l'application du mot n'est pas réglée, et le "jeu" que nous jouons avec lui ne l'est pas non plus. » — Il n'est pas délimité, sous tous rapports, par des règles ; mais il n'existe pas non plus de règles déterminant à quelle hauteur, par exemple, on est autorisé à lancer la balle au tennis ou avec quelle force ; pourtant le tennis est lui aussi un jeu, et il a lui aussi des règles⁷⁵.

71. On peut dire que le concept de "jeu" est un concept aux contours flous. — « Mais un concept flou est-il vraiment un *concept* ? » — Une photographie qui manque de netteté est-elle vraiment l'image de quelqu'un ? Est-ce même toujours un avantage de remplacer une image indistincte par une image nette ? L'image indistincte n'est-elle pas justement celle dont nous avons besoin ?⁷⁶

L'utilisation de « jeux de langage », et donc l'instauration dans l'instrument d'étude même d'une labilité constitutive en ce qui concerne la manière de délimiter la normativité, sont justifiées par ce que n'atteint pas avec précision l'essentialisme : on

⁷⁵ *Recherches philosophiques*, partie I, p. 65

⁷⁶ *Ibid.* p. 66-67.

ne peut définir un « contenu » au critère du Beau sans le couper de la diversité de ses contextes d'apparition. Ainsi, la théorie de l'harmonie classique est un ensemble de règles, mais la manière dont on va l'interpréter et l'utiliser dans le domaine musical, que ce soit en composant ou en lisant une partition, n'est pas une attitude consistant à se référer à ces règles comme à des lois physiques. Le geste créatif, par exemple, en établissant une œuvre unique, d'un style unique – le style de Brahms, le style de Mozart, etc. – met au jour une nouvelle instanciation de ces règles, sans jamais la définir – une « assimilation ». Pourtant, elle manifeste déjà une réinterprétation des règles qui peut mener à changer la théorie en elle-même, ce qu'on peut voir dans l'évolution de la notation musicale au cours du temps, et par exemple dans l'apparition de notations contemporaines qui s'intègrent au schéma de la partition classique.

Wittgenstein considère que le travail de délimitation qu'on peut exercer sur le langage ordinaire et, pour ce qui nous intéresse, sur le domaine de la musique, n'a rien d'une catégorisation formelle et stricte. C'est dans la capacité d'adopter une autre méthode, ou même de considérer la méthode, au sens d'ensemble préexistant de règles, comme proprement superflue par rapport à une description de ce qu'on voit (qui a des régularités mais dont on ne peut pas exhaustivement faire la liste des paramètres), que Wittgenstein présente quelque chose de nouveau par rapport à l'appréhension même que nous avons de la notion de normativité pour un certain mode d'expression : cette normativité n'est pas uniquement celle du code ; sa mise en pratique met en évidence une cohérence qui se définit selon des paramètres pragmatistes. C'est dans sa manifestation la plus mondaine que le langage met en scène l'esthétique, c'est-à-dire la normativité dans l'art, de la manière la plus montrable et « précise » malgré la diversité de l'expression. Et cette manière de délimiter, par analogies et exemples, n'est pas un pis-aller, c'est la méthode la plus rigoureuse à laquelle on puisse prétendre, puisqu'elle prend en compte ce qui est et non pas une normativité sortie de nulle part et arbitrairement appliquée au sujet. Si

l'œuvre n'était que la matérialisation d'une règle qui existerait à l'avance, tout serait *joué d'avance*. C'est le cas de toute esthétique qui pose un critère pour ce qui est de l'art et ce qui n'en est pas, à partir du moment où il s'agit d'un concept, c'est-à-dire d'une règle écrite avant la création elle-même, une règle qui peut avoir un statut autonome, distinct de ses applications. L'automatisme qui peut se produire dans la capacité de ranger un ensemble d'objets comme étant de la musique de jazz, par exemple, ne provient pas d'une règle externe, d'un concept qui aurait une autonomie liée à l'atemporalité, mais c'est l'automatisme de la reconnaissance de certaines parentés entre ces objets. D'ailleurs, la méthode de l'histoire de la musique admet elle-même qu'en un compositeur puisse s'incarner une transition entre deux « styles » ou « écoles »⁷⁷ apparemment irréconciliables. Cet ensemble de parentés forme une règle. Dans cette mesure, la réaction à l'art n'est pas *pure* réaction, malgré sa possible immédiateté ou spontanéité. Les exemples d'attitudes quant aux processus plus complexes comme la discussion à propos de la compréhension d'une certaine œuvre, la comparaison de compositeurs, dévoilent l'activité de création ou de stimulation de connexions qui seule, matérialise la normativité sans avoir à énoncer de règles.

Au cours de l'une de nos discussions, F. P. Ramsey, a mis l'accent sur le fait que la logique était une "science normative". Je ne sais pas exactement l'idée qui était la sienne, mais elle était sans aucun doute en rapport avec celle qui ne m'est venue que plus tard, à savoir qu'en philosophie, nous *comparons* souvent l'emploi des mots à des jeux et à des calculs qui suivent des règles fixes, mais que nous ne pouvons cependant pas dire que quelqu'un qui emploie le langage *doit* jouer un jeu de ce genre. — Mais si l'on dit ensuite que nos expressions langagières ne sont qu'une approximation de tels calculs, on frôle aussitôt le malentendu. Car il pourrait alors sembler que nous parlions, en logique, d'un langage *idéal*. Comme si notre logique était en quelque sorte une logique de l'espace vide. — Alors que la logique ne traite pas du langage — ou de la pensée — au sens où une science de la nature traite d'un phénomène naturel, et que, dans le meilleur des cas, il est possible de dire que nous *construisons* des langages idéaux. Mais le mot "idéal" serait trompeur, car il donne l'impression que ces langages sont supérieurs à notre langage quotidien, plus parfaits que lui, et que l'on a besoin du logicien pour montrer enfin aux hommes à quoi ressemble une phrase correcte.

⁷⁷ Par exemple, Mahler se rattache de par son style à la fois à Wagner et à Schoenberg.

Mais tout cela ne peut apparaître sous son vrai jour qu'une fois que l'on aura réussi à élucider les concepts de compréhension, de vouloir-dire et de pensée. Car alors on verra aussi clairement ce qui peut nous conduire (et qui m'a effectivement conduit) à croire que celui qui prononce une phrase, qui la *comprend*, et qui *veut dire* quelque chose par elle effectue un calcul d'après des règles déterminées⁷⁸.

Wittgenstein tente de montrer que toute posture idéale est un danger pour la compréhension du langage autant que de l'art. Si l'on compare le langage ou la musique à un calcul, ce n'est que pour marquer l'analogie, mais jamais l'identité ou la hiérarchisation des activités par d'autres, hissées au rang de concepts. Le langage ressemble à un calcul mais n'est pas un calcul amoindri. Pour comprendre cette analogie, il faut niveler les catégorisations et les hiérarchisations entre les mots, et revoir ce qu'on entend par une description valable. Si on se dispense d'utiliser un langage idéal, alors on peut atteindre une conception de la compréhension qui ne soit pas de l'ordre de l'utilisation d'un code externe, ce qui par exemple distingue l'esperanto d'une langue dont la sédimentation des usages est étendue dans le temps, et on n'a pas à chercher les contenus fixes de règles strictes. La compréhension d'un jeu de langage, des règles du langage et de la musique, en tant qu'activités, est de l'ordre de la reconnaissance de similarités, ce qui constitue la notion même d'*expression* chez Wittgenstein. Le pouvoir expressif d'un morceau de musique n'est pas dans l'œuvre, ni dans une *essence* de la musique, mais bien dans la possibilité de référer ce morceau au contexte dans lequel il est utilisé. Il n'y a donc pas un seul idéal, puisque le but de toute forme de compréhension est donné par la nature même de la pratique au sein de laquelle elle se manifeste, ou d'une nouvelle expérience vécue. L'exactitude recherchée dans la compréhension des « règles », à ce moment du texte de Wittgenstein, n'est pas celle d'un modèle idéal du langage ou de toute forme d'expression, mais d'un chemin vers une « vision synoptique » qui consiste à « voir les connexions » ; ces connexions définissent, dans leur totalité, un contexte :

L'une des sources principales de nos incompréhensions est que nous n'avons pas une *vue synoptique* de l'emploi de nos mots. — Notre grammaire manque de caractère

⁷⁸ *Recherches philosophiques*, partie I, § 81.

synoptique. — La représentation synoptique nous procure la compréhension qui consiste à “voir les connexions”. D’où l’importance qu’il y a à trouver et à inventer des *maillons intermédiaires*.

Le concept de représentation synoptique a pour nous une importance fondamentale. Il désigne notre forme de représentation, la façon dont nous voyons les choses. (S’agit-il d’une « *Weltanschauung* » ?)⁷⁹

Cette prétention n’exclut pas la « régularité », la vision d’un ordre dans nos propositions, dans une mélodie. Dans le paragraphe 98 des *Recherches philosophiques*, Wittgenstein insère la réflexion selon laquelle « il semble clair que là où il y a un sens, il faut qu’il y ait un ordre parfait⁸⁰ ». Cette perception pousse souvent à prendre « une possibilité de comparaison qui nous impressionne pour la perception d’une situation absolument générale⁸¹ ». Cette normativité, qui existe donc, est une sorte d’exigence préexistante qui seule contribue à justifier qu’il y ait du sens. Mais elle ne peut pas prendre la forme d’un idéal, sinon cette exigence et l’usage du langage ou de toute forme d’expression entrent en conflit. Il faut donc s’interdire d’expliquer, sans remplacer un idéal par un autre, sans se laisser submerger par les concepts érigés en règles contraignantes et indépassables; elle doit prendre la forme d’un essai de voir l’expressivité comme un réseau de connexions qui se créent et changent en fonction de la situation de compréhension.

Si on abandonne l’exigence de normativité, on ne peut plus « reconnaître » les formes d’expression ni leur unicité ; si on la prend comme une exigence ultime et que tout ce qui ne s’y rapporte pas, dans l’usage du langage par exemple, est un objet « amoindri », alors on abandonne la compréhension du mode d’expression en question pour une explication passagère et inopérante car inapplicable – du moins à « long terme ». L’attitude médiane est de constater que les règles doivent être constamment révisées à l’aune de la pratique, et que ce que l’on prévoit est

⁷⁹ *Ibid.* § 122.

⁸⁰ *Recherches philosophiques*, p. 81.

⁸¹ *Ibid.* § 104, p. 82.

constamment sujet à révision, ou plutôt à clarification, en fonction de la variation des contextes – c'est-à-dire de nouvelles situations de compréhension.

La musique des époques passées répond toujours à certaines maximes sur ce qui à la même époque est bon et juste. Ainsi, nous reconnaissons chez Brahms les principes de Keller, etc. Et c'est pourquoi la bonne musique qui a été créée aujourd'hui ou depuis peu, et qui est donc moderne, semble absurde, car si elle répond à quelque maxime, de celles qui sont *prononcées* aujourd'hui, elle ne peut être que de la saleté. Cette phrase n'est pas facile à comprendre, mais c'est ainsi : personne ne possède la faculté de dire aujourd'hui ce qu'il faudrait et toutes les formules, les maximes qui sont prononcées sont absurdes. La vérité paraîtrait à tous les hommes *complètement* paradoxale. Et le compositeur qui la sent en lui doit s'opposer de tous ses sentiments à tout ce qu'on dit aujourd'hui et passe obligatoirement pour absurde, stupide, à la lumière des critères en usage. Non pas toutefois d'une absurdité *attrayante* (car c'est ce qui correspond profondément au goût du jour) mais d'une absurdité *qui ne veut rien dire*. A cet égard, Labor est un exemple là où a réellement créé quelque chose d'important comme dans quelques pièces peu nombreuses⁸².

Si l'on n'adopte pas cette attitude médiane, on ne peut pas comprendre l'évolution des goûts musicaux. À l'époque de Wittgenstein, Labor était un compositeur très en vogue. Son nom est aujourd'hui très peu connu, contrairement à celui de Brahms par exemple. Ainsi, le passage du temps et la sédimentation des usages exercent une influence sur la possibilité de l'évolution des jugements concernant telle œuvre, dans la possibilité de ce qu'on appelle, souvent à titre rétrospectif⁸³, l'art d'avant-garde. La raison pour laquelle la classification des œuvres d'art doit se faire à la fois à court terme et à long terme est que les usages par rapport à tel artiste évoluent quant à sa cohérence par rapport à sa culture. Labor semble avoir été un exemple au sens où sa musique a impressionné à son époque par son enracinement dans la tradition et en même temps par sa virtuosité créative, mais elle n'a pas subsisté au sens où elle appelait une connexion qui n'a pas perduré dans le temps, temps dont Wittgenstein constate déjà à son époque qu'il demande de la nouveauté constante sans y trouver de courant fédérateur – ou peut-être en en rejetant

⁸² *Carnets de Cambridge et de Skjolden*, PUF Perspectives critiques, p. 52.

⁸³ Si on omet les titres politiquement déterminés, comme l'art d'État par exemple, et aussi les courants qu'on qualifie d'avant-garde par effet de mode ou de politique de promotion.

totalelnt l'idée. L'art et la musique demandent donc une forme de compréhension qui refuse la fixité.

« Les problèmes philosophiques ne sont pas résolus par l'expérience⁸⁴ », c'est-à-dire que cette résolution ne permet pas non plus de « vivre mieux ». Les règles établies par la philosophie traditionnelle ne s'appliquent pas à l'expérience, elles ne peuvent apporter satisfaction que tant qu'on se cantonne à l'abstraction d'un certain « jeu de langage ». Ce genre d'énoncés généraux qui ordonnent le monde en concepts non existants dans le monde n'a finalement pas de lien avec les « événements », les expériences particulières qu'on en fait. Le problème de la philosophie est qu'on forme des phrases d'abord et qu'on se demande ensuite ce qu'elles peuvent vouloir dire ; on déforme donc la réalité selon des phrases qui n'ont pas été formées *en fonction* de cette réalité. La loi de la causalité est de cet ordre également. Ce qui y échappe est perçu comme une exception, nécessitant la recherche d'une autre cause, mais cette recherche se fait en fonction d'une cause établie précédemment et indétrônable par un phénomène qui ne s'accorde pas avec elle. La causalité est donc d'ordre décisionnel et non pas de l'ordre de la découverte, et c'est ce qui fait qu'elle est une règle possible du langage et non pas une norme de la réalité. Le langage nous laisse aux prises avec un système dont on est entièrement responsable, à savoir le langage lui-même, et non pas avec la « réalité ». Une nouvelle forme de description de la normativité permet donc d'évacuer cet ordre de problèmes, tout en mettant en évidence une forme de liens d'influences et d'analogies qui peut avoir une validité épistémologique pour l'analyse musicale ou l'histoire de la musique et de l'art en général.

En philosophie, on est toujours tenté d'échafauder une mythologie du symbolisme ou de la psychologie, au lieu de dire simplement ce qu'on sait⁸⁵.

⁸⁴ *Les Cours de Cambridge 1932-1933*.

⁸⁵ *Grammaire philosophique*, § 18 (p. 81).

Il faut donc changer la notion de normativité, pour que la règle n'ait jamais une totale préséance sur le phénomène qui la contredit, et pour se donner constamment la possibilité d'interpréter différemment les règles en fonction d'une nouvelle écoute autant que d'une nouvelle création. La vision synoptique consiste à mettre ensemble les « vouloir dire » et à déceler des ressemblances entre ces diverses interprétations. C'est ainsi qu'on peut circonscrire, à travers l'ensemble des usages, un certain espace où la règle vient à l'existence.

Mais ici, par contre, dans nos recherches, nous comparons sans cesse le langage à une opération comportant l'application de règles strictes.

Mais cette façon d'envisager le langage est beaucoup trop partielle. Dans la pratique nous ne nous servons pas du langage comme d'une méthode de calcul. Non seulement nous ne songeons guère à utiliser des définitions et des règles dans cet usage courant, mais si l'on nous demande d'indiquer ces règles, nous sommes incapables de le faire. Nous sommes à l'évidence incapables de préciser et de circonscrire les concepts dont nous nous servons, non pas du fait que nous ignorons leur définition réelle, mais du fait qu'ils ne comportent pas de « définition » réelle. Supposer qu'il est indispensable qu'il y en ait une, cela reviendrait à supposer que des enfants qui jouent à la balle appliquent toujours dans leur jeu des règles strictes⁸⁶.

La circonscription de concepts préexistant à leur application constitue une attitude à ne pas suivre. Comment donc comprendre la nature des connexions qui doivent constituer l'expression des règles en musique ? C'est à travers la possibilité de former des comparaisons et des ressemblances de famille entre différents jeux de langage qu'on peut donner une description de l'expression et de la compréhension musicale en tant que normatives.

⁸⁶ *Le Cahier bleu et le Cahier brun* (Cahier bleu), p. 81

III. L'expression comme manifestation d'une normativité pragmatiste en musique.

Le sens d'une mélodie peut apparaître comme « enchevêtré⁸⁷ » : pourtant, et contrairement à ce que les méthodes philosophiques traditionnelles laissent entendre, c'est dans cet enchevêtrement que réside la possibilité de la compréhension et de l'expression en musique et en art, et non pas dans la recherche d'une signification réelle c'est-à-dire hors de tout contexte.

Un processus qui accompagne les paroles et que nous pourrions nommer « la saisie compréhensive » est formé par les modulations de la voix ou par un processus similaire comme les expressions du visage. Ces processus n'accompagnent pas l'expression verbale de la même façon qu'une phrase allemande peut accompagner une phrase anglaise, ou qu'une phrase écrite peut accompagner une phrase parlée ; mais dans le même sens, dirions-nous, que le rythme musical d'un chant en accompagne les paroles. Ce ton musical correspond à la façon dont nous éprouvons intérieurement la forme que nous donnons à la phrase. Et ce que je voudrais rendre parfaitement clair, c'est que cette épreuve intime n'est autre chose que l'expression que l'on donne à la phrase, ou quelque chose qui correspond à cette expression⁸⁸.

On retrouve ici la notion de « multiplicité » telle que définie dans le *Tractatus*, restituée sous un point de vue dynamique : la compréhension d'une expression relève de la capacité de rendre cohérents entre eux les expressions du visage qui peuvent accompagner l'écoute d'un morceau ou les gestes d'un chef d'orchestre – on peut penser à l'expressivité de Claudio Abbado quand il dirige une symphonie, expressivité qui ne se réduit pas à marquer le tempo ou à désigner un instrumentiste pour les soli, mais qui véhicule de façon particulière, à travers les expressions du visage notamment, des degrés de satisfaction par rapport à ce qui est interprété et de quelle manière. C'est dans cette création de connexions entre différentes attitudes par rapport à la musique que réside l'expression. Cette définition de l'expression prépare déjà au rejet de l'émotivisme tel qu'il sera abordé dans le chapitre suivant. En effet, si on peut connecter un vécu intérieur à la manière dont une suite harmonique accompagne un chant, cette « épreuve intime » n'est pas une traduction exhaustive du

⁸⁷ *Ibid.*, p. 84.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 94.

morceau de musique, mais une correspondance entre le ton musical et l'épreuve. Cette connexion, cette *relation*, est l'expression. On voit ici que l'expression n'est jamais réduite à une manière de décrire l'effet d'un morceau, mais une capacité continuée et dynamique de renouveler ces descriptions sur des champs d'activité différents.

Un bateau se rattache au quai par un câble, et le câble se compose de fibres multiples, mais sa force de résistance ne lui vient pas d'une fibre particulière qui court d'un bout à l'autre, mais bien de l'enchevêtrement de toutes les fibres. » Il en va de même pour la description d'une activité comme « la comparaison⁸⁹ ».

L'analogie du câble du bateau met en évidence une caractéristique de la « multiplicité » des images qui peuvent décrire une certaine expression sous l'angle de l'enchevêtrement de la notion même de compréhension, en tant que « comparaison ». Si on prend les comparaisons « au mot », on court le risque de s'arrêter à une comparaison et de la confondre avec une traduction, au sens où on identifie par exemple le langage à la musique :

160. La musique qui nous parle. N'oublions pas qu'un poème, quand bien même composé dans le langage de la communication, n'est pas utilisé dans le jeu de langage de la communication⁹⁰.

L'intelligibilité d'une comparaison entre musique et langage réside donc dans la possibilité de mettre en évidence des parentés en posant ces deux types d'activité en rapport d'analogie, à partir d'un point de vue particulier sur tel aspect des deux activités. On n'en fait pas ressortir explicitement une caractéristique, une propriété commune aux deux types d'activités, mais on suggère que leur expression peut parfois comporter des similarités qui n'apparaissent pas tant dans une abstraction du langage, de la musique et de leurs propriétés, mais dans la mise en présence, à travers le geste interprétatif, de la possibilité de les poser ensemble et de les accorder au niveau d'un certain contexte. On peut alors dire que telle phrase musicale semble être une « conclusion », sans se laisser abuser par le fait qu'on emploie un terme du

⁸⁹ Le *Cahier bleu et le Cahier brun* (Cahier brun), 14c., p. 176.

⁹⁰ *Fiches*, trad. J. Fauve, Paris, Gallimard, 1970.

langage parlé et de sa grammaire dans un contexte musical. Plus encore, cet enchevêtrement ouvre la voie à une étude qui chez Wittgenstein n'est jamais explicite, mais qui donne par sa nature logique les conditions de possibilité de la constructivité de l'interprétation d'une expression dans un cadre pragmatiste :

18. En apprenant à quelqu'un à se servir d'un tableau, on peut avoir pour but, non seulement de lui faire connaître l'usage de ce tableau particulier, mais de lui apprendre à en construire et utiliser d'autres, comportant de nouveaux modes de concordance entre les images et les signes d'écriture⁹¹.

Si quelqu'un dit « Les yeux de A ont une plus belle expression que ceux de B », je dirais alors qu'il n'entend certainement pas par « beau » ce caractère qui est commun à tout ce que nous nommons beau. Au contraire, le jeu qu'il joue avec ce terme est d'une extension très limitée. Mais en quoi cela s'exprime-t-il ? Aurais-je donc présente à l'esprit une certaine définition limitée du mot « beau » ? Certainement, non. – peut-être au contraire ne voudrais-je même pas comparer la beauté de l'expression des yeux avec celle de la forme du nez.

On pourrait même dire à peu près : Si, dans une langue, il y avait un mot pour chacun des deux cas, et qu'ainsi ce qui leur est commun ne fût pas indiqué, je prendrais tout simplement pour le cas auquel j'aurais affaire le mot spécifique, et il n'y aurait là pour moi aucune perte de sens

Si je dis que A a de beaux yeux, on peut alors me demander : que trouves-tu de beau à ses yeux ? Je répondrai quelque chose comme : la forme en amande, la longueur des cils, la tendresse des paupières. Qu'y a-t-il de commun entre ces yeux et une église gothique, que je trouve belle aussi ? Devrais-je dire que tous deux me font une semblable impression ? Et si je disais : ce qu'il y a là de commun, c'est que ma main est tentée de les dessiner tous les deux ? Ce serait en tout cas une *définition étroite* du beau.

C'est souvent qu'on pourra dire : interroge-toi sur les raisons qui te font nommer quelque chose bon ou beau, et la grammaire particulière du mot 'bon' en ce cas se révélera⁹².

Niant avec force tout relent platonicien, Wittgenstein affirme donc que la définition de concepts éthiques ou esthétiques comme le Beau consiste dans la description de son usage dans le langage ordinaire. La seule possibilité de rompre le silence en éthique ou en esthétique revient donc à examiner les aspects que peut prendre un mot au sein d'un certain contexte d'usage, au sein de la multiplicité des formes d'expression. « Ne rien chercher derrière les phénomènes ; ils sont eux-

⁹¹ *Le Cahier bleu et le Cahier brun*, p. 180.

⁹² *Remarques mêlées*, 1933, p. 38 de l'édition TER, trad. Gérard Granel.

mêmes la doctrine⁹³ » : la primauté de l'aspect comme objet de la compréhension met la compréhension en regard avec l'apprentissage⁹⁴, non pas en formulant l'exigence d'épuiser tous les jeux de langage possibles autour d'un certain objet comme un morceau de musique, mais en mettant en évidence la compréhension comme *possibilité* d'une exploration continuée des aspects en fonction d'une capacité de contextualisation toujours renouvelable. La compréhension n'est pas tant un ensemble ouvert que la mise en application d'une capacité qui, pour son exercice, nécessite pour condition de possibilité une injonction à ne jamais s'arrêter sur un aspect dont on considérerait qu'il donne la définition ultime de l'objet. Comme dans les *Leçons et Conversations*, Wittgenstein considère l'activité philosophique comme une *capacité*, au sens où son entreprise n'est dotée d'un but qu'en fonction du contexte où l'on mène l'investigation. L'entreprise esthétique, en particulier musicale, n'est donc pas le fait du philosophe professionnel ni du musicologue, mais bien le geste de toute personne qui s'attarde sur une activité telle que l'écoute, et qui recherche en créant et en stimulant des connexions entre les « émotions » que la musique éveille, la correction du tempo, et d'autres facteurs, une forme de description cohérente qui puisse restituer l'expressivité du morceau, selon le contexte de compréhension pertinent qu'il peut prendre en compte. C'est là que le facteur de correction ou d'incorrection doit intervenir. Il n'y a pas de concept qui puisse donner un critère pour le correct et l'incorrect ; il faut donc définir plus avant la capacité d'exprimer un accord ou un désaccord, c'est-à-dire l'expression de la correction ou de l'incorrection, dans le jugement esthétique. La notion d'aspect telle qu'articulée dans les *Remarques sur la philosophie de la psychologie* permet de clarifier la notion de « grammaire » du mot « beau », la « grammaire » de la justesse.

⁹³ *Remarques sur la philosophie de la psychologie*, trad. Gérard Granel, éditions TER, 1989, tome I, remarque 889 : Wittgenstein cite ici Goethe.

⁹⁴ *Ibid.*, 890 : « J'apprends à décrire ce que je vois : et j'apprends là *tous* les jeux de langage possibles. »

1030. Quand je décris un aspect, cette description présuppose des concepts – lesquels ne font pas partie de la figure elle-même⁹⁵.

Une manière de comprendre la saisie des aspects peut être le découpage des concepts pris comme outils de comparaison de l'expression que je caractérise, si je donne mon avis sur une transition dans un morceau par exemple. Je peux alors me concentrer sur le concept de « réponse » que j'utilise pour caractériser cette transition. Pourtant, on remarque ici que la définition de « réponse » ne suffit pas à donner l'idée de l'analogie que je fais, dans la mesure où la transition que j'écoute comme réponse dans le morceau a encore d'autres caractérisations possibles. L'interprétation d'un morceau de musique n'est pas une définition, au sens où les mots employés pour le décrire ne constituent pas la *définition* du morceau. Comment alors appréhender la nature de l'aspect sans le réduire au concept employé pour le mettre en évidence ?

1059. Mais voyons : quand je lis un poème, ou une prose expressive, et surtout quand je la lis à haute voix, il se produit bien pourtant quelque chose dans cette lecture qui ne se produit pas quand je ne fais que survoler les propositions pour en retirer simplement l'information qu'elles contiennent. Je puis par exemple lire une phrase de façon plus ou moins émouvante. Je m'efforce de trouver exactement le ton juste. Ce faisant, il est fréquent que je voie une image devant moi, une sorte d'illustration. Je puis même donner un certain ton à un *mot*, ton que sa signification appelle, presque comme si le mot était une image. On pourrait imaginer pour soi-même un système d'écriture, dans lequel certains mots seraient remplacés par de petits dessins, ce qui les ferait ressortir. De fait, cela arrive souvent, quand nous soulignons un mot ou quand, dans la phrase, nous le mettons formellement sur un piédestal. ((« ... there lay a something... »))⁹⁶

Si on continue avec l'exemple du discours sur la transition dans un morceau vue comme « réponse », on peut envisager que la manière d'employer le mot « réponse », les variations avec lesquelles on peut formuler cette opinion, affectent l'angle sous lequel on envisage la comparaison. Mais rien dans cela n'est verbalisable, ou en tout cas on ne s'attarde pas à le verbaliser, puisque le « geste » qu'effectue la phrase parle pour lui-même. La compréhension esthétique et musicale relève de la métaphore, dans la mesure où elle *ne peut* être définition. Mais cet aspect

⁹⁵ *Remarques sur la philosophie de la psychologie*, Tome I.

⁹⁶ *Ibid.*

de la notion de compréhension est difficile à décrire, puisqu'il ne peut se prévaloir de conditions de vérité. Quelle peut être la forme d'une évaluation des activités de compréhension artistique ? Ou plus simplement, comment se fait-il qu'on puisse me persuader par exemple que la transition que je pensais être une réponse à une autre période du morceau est bien plutôt une insistance sur la période précédente ?

1060. Lorsque, dans une lecture expressive, je prononce tel mot, il est alors rempli pour ainsi dire de la signification qui est la sienne. On pourrait alors demander : « Comment cela est-il possible ? »

1061. « Comment cela est-il possible, si la signification est ce que tu crois ? » L'emploi d'un mot ne peut accompagner le mot, ou le remplir. A quoi je puis répondre que j'ai employé l'expression métaphoriquement. – Mais la métaphore *s'imposait à moi*. *Je veux dire* : Le mot était plein de sa signification. Comment j'en viens à vouloir dire cela, peut-être serait-il possible de l'expliquer.

Mais pourquoi alors ne devrais-je pas aussi '*vouloir dire*' que j'ai prononcé tel mot (isolé) dans *telle* signification ?⁹⁷

La question est de savoir comment trouver un « critère » ou du moins un outil de détermination du correct et de l'incorrect dans la compréhension de la musique. L'emploi d'un concept est inséparable du concept, mais n'est pas une propriété de ce concept. Il faut donc envisager que cet emploi constitue le degré de la métaphore qui se réalise dans cet emploi. C'est ce domaine que Wittgenstein définit comme le « voir comme⁹⁸ ». Le « voir comme » est interprétation, au sens où il consiste à « montrer du doigt » une expression et à suggérer une ressemblance avec autre chose, mais dans une perspective de recherche, puisque le « vouloir dire » s'étoffe avec sa propre activité. Le « vouloir dire » est en lien avec le « voir comme » dans la mesure où l'expression de la similitude est véhiculée par un « vouloir dire » (*meinen* en allemand, *mean* en anglais). On peut considérer le « vouloir dire » comme un test de

⁹⁷ *Ibid.*

⁹⁸ Voir à cet égard les *Remarques sur la philosophie de la psychologie*, Tome II, 388 : « Ce que jusqu'ici nous nommons « voir la figure comme... », nous pourrions fort bien décider de le nommer « la saisir comme ceci ou cela. » Admettons que nous l'ayons fait : les problèmes, bien entendu, n'auraient pas disparu pour autant ; nous étudierons alors l'emploi de « saisir », et en particulier cette propriété de la saisie qui en fait une sorte de station, un état qui commence à *tel moment* et qui finit à *tel moment*. »

la traduction d'une phrase vers une langue étrangère. Le test peut échouer si un individu qui a pour langue maternelle la langue d'origine de la phrase montre une tournure plus idiomatique voire un contresens sur un proverbe que le traducteur n'aurait pas reconnu. La correction de la compréhension en art est la correction du focus effectué entre les comparaisons effectués et le contexte qu'elles informent. Cette correction est d'ordre éthique et non vérifiable, puisqu'elle se constitue dans l'entreprise même de compréhension. La compréhension est l'expression d'une convenance, d'un accord, non pas tellement entre soi et l'œuvre, mais entre des contextes qu'on fait jouer ensemble à partir d'un certain point de vue constitué par ces contextes mis en commun. L'un des contextes peut autant apparaître comme étranger ou difficile à mettre en analogie avec l'autre – on peut parler ici du désaccord, de l'incorrection, mais aussi du doute – que familier, lorsqu'il y a ressemblance.

1130. Cela aurait-il un sens de demander à un compositeur s'il faut entendre telle figure musicale *ainsi* ou *ainsi*, si cela ne voulait pas dire qu'il faut aussi la *jouer* de telle façon ou de telle autre ?⁹⁹

Le « ainsi » n'est pas défini indépendamment de son emploi et de la cohérence de ces « emplois » entre eux. C'est également ainsi qu'on peut discuter de la cohérence de jugements entre eux et en évaluer la pertinence contextuelle et intercontextuelle (en un seul mouvement). Cette évaluation peut autant passer par l'argumentation que par le mode de la persuasion, qu'on peut employer en cas de désaccord d'interprétation par exemple. C'est souvent le contenu de querelles telles que celles des wagnériens et des anti-wagnériens au XIX^e siècle. Un des meilleurs exemples peut être le style de Nietzsche pour l'écriture de son *Nietzsche contre Wagner*, où il exprime à la fois son admiration et son opposition sans hésiter à y impliquer sa subjectivité. On est donc en présence d'une forme d'activité qui ne se réduit pas à la confrontation d'informations vraies ou fausses mais à des *avis* constitués par la relation d'un point de vue à une expérience musicale. Si on se met à la place de l'instrumentiste, ce point de vue sera

⁹⁹ Remarques sur la philosophie de la psychologie, Tome I.

celui de l'interprétation juste, autant dans le travail sur la justesse technique que dans l'investissement de tous ses gestes dans un crescendo, c'est-à-dire, par métonymie, l'expressivité.

155. Les paroles du poète ont le pouvoir de nous toucher jusqu'à la moelle. La *cause* en est liée naturellement à l'usage que ces paroles ont dans notre vie. Et cela tient aussi à ce que, conformément à cet usage, nous laissons nos pensées vagabonder çà et là dans le domaine familier des mots¹⁰⁰.

Cette remarque n'est qu'un exemple qui permet de penser la contextualisation comme test d'une certaine réception de l'expérience musicale dans un contexte d'action, comme un test de l'inconnu sur un domaine qu'on connaît par les usages passés. Si la musique est une expression de la vie, c'est parce qu'elle est suffisamment familière et suffisamment étrangère au langage pour convier l'ensemble de ses pratiques langagières à se confronter à elle, à les changer en fonction d'elle, ou à les renouveler. Quand je perçois une transition comme « réponse », j'étoffe ma compréhension de la notion de « réponse » par le nouvel usage que j'en fais. Si l'on parvient à me persuader que cette transition est une insistance, alors je changerai ma compréhension de la transition, de la notion de réponse, et de la notion d'insistance, mais aussi par exemple de ma compréhension du silence des violons qui a marqué le changement de tonalité, selon mes compétences en « théorie musicale » ou ma concentration sur le rapport entre tel groupe d'instruments et un autre – qui peut dépendre de ma connaissance de l'histoire de ces rapports selon les compositeurs ; la liste ne peut être exhaustive, et elle n'est pas non plus définissable comme un ensemble : c'est pourquoi on ne peut se contenter d'une compréhension qui invoque des émotions comme critères de compréhension, ce que fait l'émotivisme.

164. Ce qu'il y a de nouveau (spontané, 'spécifique') est un jeu de langage¹⁰¹.

137. Un jeu de langage englobe en effet l'usage de *plusieurs* mots¹⁰².

¹⁰⁰ *Fiches*, trad. J. Fauve.

¹⁰¹ *Remarques sur la philosophie de la psychologie*, tome I.

¹⁰² *Remarques sur la philosophie de la psychologie*, tome II.

Le jeu de langage, en tant que jeu de comparaisons entre des usages, est également un système fermé dans la mesure où il se constitue au moment même de la confrontation de ces usages entre eux, qui peut être spontanée. Mais ce caractère immédiat qu'on a déjà relevé comme étant possible dans la conception wittgensteinienne de la normativité est également une caractéristique possible de la compréhension de la musique : encore une fois on ne peut réduire l'activité musicale à une traduction exhaustive en mots, ce qui garantit sa constructivité. C'est dans cette acception de la compréhension qu'on peut la considérer à la fois comme clarification et comme renouvellement des significations possibles d'une activité symbolique.

173. Je pense à une phrase musicale très courte, de seulement deux mesures. On dit : « Il y a un monde en elle ». Mais c'est pour ainsi dire une pure illusion optique que de croire qu'en l'entendant il se passe tout ce qu'il y a en elle (« tout dépend qui le dit »). (Ce n'est que dans le flux des pensées et de la vie que les mots prennent une signification)¹⁰³.

La compréhension en art et en particulier en musique est indissociable du « flux des pensées et de la vie ». Refusant un modèle-traduction¹⁰⁴, on est amené à considérer le jugement en art comme une activité de comparaison, ce qui signifie un test, un examen des concepts dans un domaine d'activités donné. Il n'y a pas de règle avant l'expérience¹⁰⁵. C'est dire que ce qu'on pourrait appeler un « Idéal », le Beau dans notre cas, n'est que la somme des usages du mot « beau ». L'idéal n'est pas un contenu, mais un « *procédé* », ou bien la « grammaire » de ce procédé.

708. Il y a apparemment une méthode pour fabriquer des règles qui soient droites. Cette méthode inclut un idéal, je désigne par là un procédé d'approximation aux *possibilités* illimitées, car c'est justement ce procédé qui *est* l'Idéal¹⁰⁶.

¹⁰³ *Fiches*.

¹⁰⁴ On s'inspire pour cette appellation d'une partie du premier chapitre de *Comprendre en art* de S. Rubio Marco : 1.3 Le « modèle-traduction ».

¹⁰⁵ Voir *Fiches*, remarque 698 : « Traduire d'une langue dans une autre est un travail mathématique [c'est-à-dire, en partie, d'invention...], et la traduction, par exemple, d'un poème dans une langue étrangère est tout à fait analogue à un problème mathématique. Car on peut fort bien poser le problème : « Comment traduire ce trait (par exemple) par un trait de l'autre langue ? », c'est-à-dire comment le remplacer, et ce problème peut aussi trouver une solution ; mais pour arriver à cette solution, il n'y a pas eu de méthode, il n'y a pas eu de système. »

¹⁰⁶ *Ibid.*

Si l'on doit considérer le jugement sur le « correct » ou le « juste » non pas comme un critère mais comme un exercice, un certain jeu, on ne peut pas définir le « pourquoi de la justesse » : l'usage que je fais de cette « certitude » l'informe déjà. Il ne s'agit pas tant d'un savoir que d'une cohérence entre des domaines d'activités qui s'accordent dans l'usage selon un certain paramètre, dans le mouvement de leur mise en commun.

72. Le mot *juste*. Comment le trouvons-nous ? Décris cela ! Par opposition à ceci : Je trouve la bonne façon de caractériser une courbe quand j'ai pris sur elle certaines mesures.

73. Je vois que le mot est juste avant même de le savoir, et même si je ne sais *jamais* pourquoi il est juste¹⁰⁷.

C'est à partir de cette notion d'accord qu'on peut envisager la possibilité d'évaluer différents modes d'application d'une règle telle que celle du contrepoint par différents auteurs, ou même les différentes manières de composer. Ces différentes applications informent à la fois sur la parenté de ces modes de composition en tant qu'activité donnée, et les définissent du même coup comme un ensemble cohérent mais divers dans leurs utilisations. Cette stabilité normative qu'on suppose à une échelle de complexité minimale garantit la possibilité de comparer les différentes « manières » de divers compositeurs par exemple, et d'évaluer en quoi leur pratique est une application des règles, et en quoi elle les modifie, en crée d'autres ou en change le retentissement dans la pratique musicale en général¹⁰⁸. L'emploi des pauses générales chez Haydn est une pratique qui n'a pas été autant explorée par ses prédécesseurs, mais qui étoffe la pratique de la symphonie théâtrale, et permet de restituer dans le cas de l'accompagnement par une symphonie d'une pièce de théâtre, des modes

¹⁰⁷ *Remarques sur la philosophie de la psychologie*, tome I.

¹⁰⁸ Voir *Remarques mêlées*, 1941, p. 56 de l'éd. TER, trad. G. Granel : « Le contrepoint pourrait bien constituer pour un compositeur un problème extraordinairement difficile. Ce problème est le suivant : Dans quel rapport avec le contrepoint dois-je me tenir, *moi*, avec *mes* inclinations ? Certes, il pourrait avoir trouvé à un rapport conventionnel, mais il sentirait bien alors qu'un tel rapport ne serait pas sien, et que la signification que le contrepoint *doit* avoir pour lui ne s'en trouverait pas éclaircie. (Je pensais, en disant cela, à Schubert ; au fait qu'à la fin de sa vie il souhaitait encore prendre des leçons de contrepoint. Son but, à mon sens, n'était sans doute pas seulement d'en apprendre davantage sur le contrepoint, mais de trouver son rapport au contrepoint). »

d'expression de la temporalité qui soutiennent le caractère inéluctable d'une tragédie, par exemple¹⁰⁹.

Un exemple de Wittgenstein peut donner une mesure plus précise de cette normativité concentrée dans les usages : les différentes manières de composer constituent des manifestations des règles attendant à l'activité même de composition.

Les compositions qui sont faites au piano, sur le clavier même, celles qui sont imaginées la plume à la main, et celles qui sont dues à la seule oreille intérieure, doivent avoir un caractère *très* différent les unes des autres et produire une impression d'un genre très différent. Je crois très fermement que Bruckner n'a composé qu'avec l'oreille intérieure et qu'il se représentait seulement le jeu de l'orchestre, tandis que Brahms composait à la plume. Cela est naturellement une simplification, mais qui atteint pourtant *une* caractéristique de leur façon de composer.¹¹⁰

Les règles n'existent que par les différentes manières de les instancier : c'est d'ailleurs en entrant dans la « manière » d'un auteur qu'on peut prétendre restituer une certaine idée de l'histoire de la musique, puisqu'on peut déterminer par ces caractéristiques pratiques un jugement concernant la *qualité* de l'écriture et de la composition. Selon Wittgenstein, par exemple, l'écriture de Bruckner est « maladroite et lourde¹¹¹ », et pour le montrer il considère pertinent d'imaginer sa manière d'écrire. Une écriture à l'oreille intérieure se présente comme la restitution d'un tout, d'une symphonie dans l'effet général des différentes parties ; le troisième mouvement de la symphonie n°7 de Bruckner apparaît à cet égard comme un exemple marquant, dans la mesure où dans ce morceau, Bruckner atteste une filiation à Wagner et à l'Art Total, dans la mesure où le morceau entier s'apparente à une tempête marine, dont le

¹⁰⁹ Joseph Haydn, *Symphonie n° 64* (« *Tempora mutantur* »),

¹¹⁰ *Remarques mêlées*, 1931, p. 24. Variante dans les *Carnets de Cambridge et de Skjolden*, P. 61 : « Les compositions qui sont composées au clavier, celles qui le sont en prenant la plume et celles qui le sont avec la seule oreille intérieure, présentent obligatoirement un caractère *complètement* différent, et *produisent* une impression d'une toute autre nature » ; « Il me paraît certain que Bruckner a composé avec son oreille intérieure et en se représentant l'orchestre en train de jouer, Brahms avec la plume. C'est naturellement une façon de présenter les choses, beaucoup plus simple qu'elles ne sont. Une caractéristique n'en est pas moins atteinte. »

¹¹¹ *Ibid.* p. 62 : « Sur ce point, on doit pouvoir obtenir une explication à partir de l'écriture musicale du compositeur. Et je crois que l'écriture musicale de Bruckner était réellement maladroite *et* lourde. »

leitmotiv est soutenu par une déferlante de violons et un thème célèbre de trompette ; alors que l'écriture à la plume, comme dans les sonates de Brahms, peut apparaître comme une forme plus dialogique, où le contrepoint est très présent.

Conclusion :

Le mode de présentation de la normativité esthétique peut s'analyser dans sa dimension anthropologique, dans la mesure où il met en évidence la nécessité selon un angle minimal, c'est-à-dire que la conception même de la normativité conduit à un rapport à l'esthétique qui se fonde sur les rapport et usages effectifs en lien avec l'art. La forme de la règle en tant qu'accord partagé, ou en tant de convention, s'instancie de manière intéressante dans le domaine de la musique.

389. Je me sens pour ainsi dire obligé de pouvoir rendre cette saisie par une *image* (Bild) de la figure que je regarde. – Et il en est bien ainsi en réalité : je puis dire que l'image que quelqu'un en fait exprime une saisie de l'objet. Tout à fait comme on peut dire : entends ce thème *de telle manière...* et joue-le en conséquence.

392. « C'est comme si nos concepts étaient conditionnés par un échafaudage de faits. »

Ce qui voudrait dire : Si tu penses et décris certains faits autrement qu'ils ne sont, alors tu ne peux plus te représenter l'application de certains concepts ; parce que les règles de leur application n'ont pas d'analogon dans ces nouvelles circonstances. Ce que je dis là revient à *ceci* : Une loi est édictée pour des hommes et un juriste serait capable d'en tirer les conséquences pour chaque cas qui se présenterait d'ordinairement à lui ; c'est par conséquent une loi qui a une application, un sens. Sa validité présuppose néanmoins quantité de choses ; et si l'être que ce juriste doit juger s'éloigne par trop de l'homme normal, alors il devient non pas difficile, mais tout simplement impossible de décider, par exemple, si ce qu'il a fait a été accompli dans une mauvaise intention.

393. « Si, d'une façon générale, les hommes ne s'accordaient pas sur la couleur des choses, et que ces désaccords ne fussent pas exceptionnels, notre concept de couleur ne pourrait pas exister. » Non, ce concept n'existerait pas. Cela signifie-t-il que ce

qui peut être pensé comme une règle ne doit pas pouvoir l'être comme une exception ?¹¹²

Non seulement la normativité musicale s'illustre de manière intéressante par la notion de convention, mais elle présente la double caractéristique d'être à la fois stable et renouvelable ; la normativité musicale ne peut se définir que par ce double aspect : l'accord ne va pas sans son application, et donc sans son renouvellement. L'exemple de la jurisprudence montre que le contexte et la règle dans son instanciation dans un morceau sont indissociables : la première Symphonie de Mahler, qui a choqué en son temps pour « défier les lois de la musique », et de « donner libre cours à sa subjectivité sans frein¹¹³ », n'en est pas moins pour nous, contemporains, un témoignage de la transition qui déjà chez lui s'effectue entre le romantisme wagnérien et le mouvement atonal. La règle n'est une convention que dans la mesure où elle est instanciée par un accord, dont un des exemples est l'accord d'une communauté par rapport à une certaine œuvre dans l'évolution de sa réception dans l'histoire ; un autre exemple peut être celui de l'apprentissage d'une technique musicale telle que le contrepoint, dans la mesure où l'apprentissage constitue une manière d'intégrer, « d'assimiler » la normativité. La pratique instrumentale, la répétition d'un thème pour pouvoir en *trouver* l'interprétation correcte – celle qui sied à l'interprète ? – signalent dans le fait de l'apprentissage une caractéristique essentielle de la normativité en art : on ne peut jamais jouer un morceau deux fois de la même manière, et on ne peut jamais l'entendre deux fois de la même manière. Il n'y a donc pas de canons autres que la totalité de ces interprétations ou auditions mises en relation de comparaison.

424. [...] Si nous apprenons à un être humain telle et telle technique par des exemples, le fait que par la suite, en face d'un cas nouveau bien déterminé, il procède *ainsi* et non *ainsi*, ou que de la deuxième manière il soit bloqué, bref que pour lui la

¹¹² Toutes les citations de ce bloc proviennent des *Remarques sur la philosophie de la psychologie*, tome II.

¹¹³ D'après les critiques dans la presse hambourgeoise après sa représentation, en octobre 1893, d'un « Concert populaire de style philharmonique » composé de ses œuvres de jeunesse et de sa première symphonie, *Titan*.

première et non la seconde manière de continuer soit la manière ‘naturelle’ – ce fait à lui seul est déjà un fait de nature de la plus haute importance¹¹⁴.

Toute activité symbolique trouve la source de sa signification dans l’ensemble de ses pratiques et dans la perception de celles-ci sous un angle de portée plus ou moins large, qui s’instancie par l’expression d’un avis. Il faut donc refuser toute ontologie, et surtout la primauté de la rationalité du calcul, pour comprendre l’enracinement des pratiques de compréhension en art dans une forme de « réaction », plus que de réflexion ou d’évaluation de conformité à un concept comme le « Beau ».

L’origine et la forme primitive du jeu de langage est une réaction ; les formes les plus complexes ne peuvent croître que sur celle-ci.

La langue, veux-je dire, est un raffinement, « au commencement était l’action » (Goethe, *Faust I*)¹¹⁵.

Il faut donc se rendre capable d’évaluer les formes artistiques à la fois au sein de leurs instanciation dans les diverses activités autour de tel art, et au sein de l’évolution de ces pratiques dans l’histoire. Autant la réaction à un morceau peut apparaître comme immédiate, autant cette réaction varie sans cesse avec le contexte.

W. : « Qui, de nos jours, a la moindre idée de ce que signifiait véritablement une fugue de Bach à l’époque où elle fut composée ? A déplorer la Réforme, comme le font certaines personnes, il faut aussi condamner la musique de Bach. Sa musique est une expression du luthérianisme.

Les formes artistiques perdent leur signification. Par exemple, pourquoi les pièces de Shakespeare comportent-elles toutes cinq actes ? Nul ne le sait. Que signifie le nombre cinq dans ce cas ?

Un jour, alors que j’étais en train d’écouter les brefs concerts de chœur dans la Passion de Bach, je me dis soudain : « Mais c’est exactement ce que les très brèves scènes de certaines pièces de Shakespeare signifient. »¹¹⁶

La compréhension musicale peut être un exemple des changements dans un certain jeu de langage, dans la mesure où elle consiste autant à sillonner le champ du langage et de nos pratiques langagières dans le mouvement de compréhension qu’à cerner les différences qu’on peut remarquer dans l’évolution de l’appréhension de

¹¹⁴ *Remarques sur la philosophie de la psychologie*, tome II.

¹¹⁵ *Remarques mêlées*, 1937, p. 46.

¹¹⁶ M. Drury, *Conversations avec Wittgenstein*, p. 136.

telle œuvre d'art au cours de l'histoire, dans les variations passées des contextes. Ce retour en arrière possible constitue l'assise de la normativité qui s'instancie dans ces pratiques de compréhension.

TROISIEME CHAPITRE

LA GRAMMAIRE D'UNE « BELLE » MUSIQUE –

LA PSYCHOLOGIE DU GOUT COMME « ASPECT » DE LA COMPREHENSION

ET LA POSSIBILITE D'UN GENIE SANS PSYCHOLOGIE.

Le nouveau, c'est en même temps l'ancien : dans le nouveau, l'ancien se reconnaît et devient facilement intelligible.

Adorno

Introduction :

La multiplicité des aspects que peut prendre un changement de tonalité en musique en fait un exemple de projection intéressant pour illustrer la démarche de Wittgenstein. En effet, une mélodie a une stabilité formelle, dans la partition par exemple, mais la latitude d'interprétation au niveau de toutes sortes d'activités musicales comme la lecture, l'exécution ou l'écoute montre le caractère processuel et actif de la compréhension, des changements possibles de la situation d'accord ou de désaccord, et même de ses modalités ou conséquences.

La musique semble à beaucoup un art primitif, à cause du petit nombre de ses sons et de ses rythmes. Mais c'est seulement sa surface qui est simple, tandis que ce qui fait son corps, ce qui rend possible l'interprétation de son contenu manifeste, possède toute l'infinie complexité que nous trouvons suggérée extérieurement dans les autres arts, et que la musique passe sous silence. Elle est en un certain sens le plus raffiné de tous les arts¹¹⁷.

¹¹⁷ *Remarques mêlées*, éditions TER, traduction Gérard Granel, p. 20 (1931).

Structure et sentiment dans la musique. Les sentiments accompagnent la saisie d'un morceau de musique comme ils accompagnent *les événements de la vie*¹¹⁸.

L'immédiateté avec laquelle un accord peut se former chez l'auditeur avec un certain morceau de musique ne doit pas en masquer la complexité. Il faut sonder les habitudes diverses dans la musique pour en cerner les ressemblances et les spécificités, et saisir la normativité, indicible mais montrable, de l'expression musicale – normativité qui seule peut justifier l'accord en même temps que le désaccord dans la compréhension musicale. Dans le chapitre précédent, on a justifié tout accord ou désaccord, même le plus profond, sans le formuler sous la forme d'une règle externe ou d'un canon, car cette conception de la règle nie la *constructivité* de la forme d'expression musicale en tant qu'ensemble d'activités, qui est une exigence fondamentale de la normativité esthétique et musicale telle qu'on l'a explorée dans le *Tractatus*. On a exposé la méthode, l'attitude descriptive qui permet de mettre en évidence avec clarté cette normativité dans son caractère dynamique et non plus formel. L'utilisation des jeux de langage permet la compréhension de l'œuvre musicale comme dynamisme qui consiste à « penser à autre chose », à faire des associations, à observer des « ressemblances de famille », ce qui constitue la forme de normativité minimale¹¹⁹ qu'on recherche. Il faut maintenant appliquer cette forme de normativité particulière à une description émotiviste de la compréhension de l'œuvre musicale, qu'on peut contrer, à travers les réflexions de Wittgenstein, grâce à cette manière d'exposer la compréhension musicale ; en effet en refusant la centralité de la compréhension de l'œuvre musicale comme expression d'émotions, on peut montrer que la capacité à cerner différents « aspects » dans tel morceau provient de cette

¹¹⁸ *Ibid.* p. 22 (c'est moi qui souligne).

¹¹⁹ Exigence de normativité que Bouveresse expose en ces termes dans « Les derniers jours de l'humanité », in *Essais I*, p. 29 : « Il y a incontestablement une certaine unité de ton et d'inspiration dans les idées et les projets de gens apparemment aussi différents que Loos, Schoenberg et Wittgenstein, et qui n'est effectivement pas sans rapport avec l'admiration qu'ils portaient tous les trois à Kraus. L'élément commun est, pourrait-on dire, la prise de conscience par chacun dans son propre domaine de ce que Schoenberg a appelé « la contrainte d'une logique inexorable, mais inconsciente, dans la construction harmonique. » En un certain sens, tous les trois ont été hantés par un même problème, qui occupe une place centrale dans le *Tractatus* : celui de la délimitation correcte de la nécessité et de la part d'arbitraire qu'un moyen d'expression comporte *nécessairement*. »

capacité de comparaison, de mise en rapport de différents « jeux de langage » au sein de la compréhension, capacité (pratique) qui rend compte de cette normativité. La compréhension produit ou met en évidence un *contexte*, ce qui permet de ne pas utiliser des conceptions idéales comme par exemple « le Beau » pour rendre compte de l'interprétation, c'est-à-dire de la diversité et du dynamisme des « voir » et des « voir comme ». L'accord ou le désaccord, dont la normativité ne réside que dans la possibilité de son apparition au sein d'usages habituels, ne peut apparaître que *contextualisé*. On ne peut alors considérer les concepts d'intention, d'émotions, de sentiments, que comme des *aspects* d'une compréhension de la musique, et non pas comme des concepts fondamentaux régissant une possibilité de classer les œuvres, ou même comme un outil de définition du « génie » – ce qui est le cas chez Schopenhauer (la musique comme expression de la « volonté »), Wagner ou Nietzsche. Si on peut rendre compte de cette intrication, il devient possible d'inclure dans le cadre descriptif qu'on a développé au long des chapitres précédents une forme d'accord maximal tel que la magnification et le génie, puisqu'une vision synoptique n'est que l'ensemble de ces connexions à un degré de complexité plus large et indicible. C'est avec cet exemple qu'on pourra justifier cette volonté de penser la compréhension d'une œuvre musicale à la fois comme compréhension immédiate et refermée sur soi (au sens où tout concept externe comme le Beau, les émotions, les canons etc., est inutile à cette compréhension), et en même temps comme suggestive, constructive et renouvelable, sans pour autant la penser comme un produit de conventions ni comme une pratique totalement affective ou émotionnelle. C'est en se concentrant sur la notion de « contextualisation » qu'on va pouvoir se donner une méthode qui rende compte autant des expressions « géniales », au sens de Wittgenstein, que des autres dynamiques du langage ordinaire dans le domaine esthétique, sous le chef du paradigme normatif de l'accord et du désaccord. Si éthique et esthétique se rejoignent ici, c'est que le rapport aux œuvres musicales, et par extension artistiques, dépend de la capacité à intégrer une œuvre sous un contexte plus large, de le faire varier, pour saisir les formes de cohérence ou d'incohérence

qu'elle manifeste avec ces contextes, sous un angle éthique et non pas seulement logique. Ce modèle permet également de justifier jusqu'à cet accord « ineffable », sans le renvoyer à autre chose que l'activité avec l'œuvre en tant que telle, qui concentre tous ces aspects, et les rend possibles. L'ineffable sera remplacé par la complexité, la multiplicité, et la prétention à la synopticité qui peut en découler.

I. La contextualisation comme dépassement de la différence antérieur/postérieur et intérieur/extérieur dans la compréhension de l'œuvre musicale

Wittgenstein, en abordant la psychologie, réfute la conception habituelle de la normativité comme préexistant à son application. Ce qu'il propose, ce sont des règles liées aux ressemblances de famille, des règles qui ne s'exposent que dans les exemples et dans l'apprentissage. Les opérations de compréhension ne se font pas dans un seul sens : l'exemple le plus parlant de Wittgenstein est le fait d'avoir un mot sur le bout de la langue, et de le trouver : la recherche de ce mot n'a pas de contenu tant que le mot n'est pas trouvé. Une des manifestations de cette expérience est la *satisfaction*. On relève des remarques similaires au sujet de la *manière* de comprendre ou jouer un certain passage dans un morceau. La satisfaction et la compréhension sont concomitantes. Cette satisfaction n'est pas à confondre avec une émotion, ni avec l'idée selon laquelle c'est l'œuvre qui véhicule une intention à sa source. Une éducation du regard, un « dressage », devraient conduire à la capacité de ne pas concevoir l'interprétation de l'œuvre musicale de manière unilatérale, en imputant par exemple à un compositeur l'intention de transmettre une certaine émotion à travers un morceau.

Le langage m'intéresse en tant que phénomène et non en tant que moyen d'une fin déterminée¹²⁰.

Il s'agit donc, comme dans le rejet d'une normativité conceptuelle, externe ou antérieure à son application dans une œuvre musicale, de réfuter l'idée d'une préséance du phénomène psychologique pour l'explication du critère qui délimite l'ensemble « musique » et sa compréhension. Comme dans son rejet de l'essentialisme, Wittgenstein présente son examen de la question psychologique dans la musique en tentant d'épurer la question de son autorité conceptuelle.

157. L'expression d'un musicien qui joue avec son âme – bien sûr, ce ne sont pas des règles qui nous permettront de la reconnaître comme telle. – Et pourquoi ne pouvons-nous pas nous représenter que pour d'autres êtres ce seraient des règles qui le permettraient ?

158. Si soudain un thème, une tournure, nous disent quelque chose, nous n'avons pas besoin d'être capables de nous l'expliquer. C'est soudain *ce geste-là* qui nous est accessible.

159. Et on parle de *comprendre* la musique. C'est bien *dans le moment où on l'entend* qu'on la comprend. Doit-on dire que la compréhension que l'on en a serait une expérience interne qui accompagnerait l'audition ?¹²¹

L'objet de cette analyse est de proposer une vision qui n'oblige pas à penser la compréhension en fonction d'un concept comme l'intériorité ; les notions de psychologie ne peuvent constituer des explications finales pour la compréhension de la musique. En effet, ce serait encore réduire la notion de compréhension que de la restreindre au domaine des émotions. La possible immédiateté de la compréhension, qu'on a décelée déjà dans la description de la normativité pragmatiste, ne doit pas être confondue avec une idée de la musique comme expression de sentiments ou d'émotions. Déjà, dans la *Grammaire philosophique*, Wittgenstein signalait que les sentiments qui accompagnent la compréhension ne sont pas tant intéressants que les processus par lesquels on associe tel thème à telle émotion, et ce toujours dans l'optique d'une capacité de contextualisation. Autant la compréhension musicale ne peut pas se référer ultimement à des concepts externes, comme « conclusion »,

¹²⁰ *Grammaire philosophique*, § 137, p. 247.

¹²¹ *Fiches*, trad. J. Fauve.

« transition », « couleur » (la couleur d'une mélodie), autant elle ne peut se réduire non plus à des concepts internes dont la validité s'étirole avec la fixité.

154. Mais attention ! — Si « Maintenant, je comprends la logique de la suite » ne dit pas la même chose que « La formule ... me vient à l'esprit » (ou que : « J'énonce la formule », « Je l'écris », etc.) — s'ensuit-il que j'emploie la phrase : « Maintenant, je comprends ... », ou : « Maintenant, je peux continuer » pour décrire un processus situé derrière (ou à côté de) l'énonciation de la formule ?

À supposer que quelque chose se trouve « derrière l'énonciation de la formule », il s'agit de certaines circonstances m'autorisant à dire que je peux continuer, — quand la formule me vient à l'esprit.

Ne conçois surtout pas la compréhension comme un "processus psychique" ! — Une telle façon de parler te plonge en effet dans la confusion. Mais demande-toi dans quel cas et dans quelles circonstances nous disons : « Maintenant, je sais comment continuer », je veux dire, quand la formule m'est venue à l'esprit. —

Au sens où il y a des processus caractéristiques de la compréhension (y compris des processus psychiques), la compréhension n'est pas elle-même un processus psychique.

(La diminution ou l'intensification d'une sensation de douleur, l'écoute d'une mélodie, d'une phrase : Ce sont des processus psychiques).¹²²

Wittgenstein questionne dans ses remarques sur la psychologie la possibilité de parler de la compréhension en termes psychiques. C'est ce qui a cours dans les théories traditionnelles de la philosophie et de l'esthétique. Il affirme sans ambiguïté qu'on ne peut pas espérer retirer une quelconque information ultime de ces seules données psychiques¹²³. Premièrement, la recherche d'un processus antérieur à l'énonciation de la phrase relève de la même erreur que dans le cas de l'essentialisme : il s'agit de rechercher un élément hors du langage, qui contienne la signification de l'énoncé. Le processus qui justifie l'énoncé fait partie de la signification de la phrase, et même de son énonciation : il n'est pas externe ou antérieur à l'énonciation. La cohérence qui se produit entre le processus et l'énonciation n'est pas à rechercher dans autre chose que dans « certaines circonstances ». Le « processus psychique » n'est qu'un aspect de ce processus

¹²² *Recherches philosophiques*, partie I, p. 101.

¹²³ On peut repenser à la remarque 6 de la *Grammaire Philosophique*, cf. supra (chapitre 2, première partie).

totalisant des énoncés, où les concepts psychologiques n'agissent souvent pour l'intelligibilité de la compréhension que comme la vertu dormitive du somnifère, s'ils sont pris hors contexte. Pourquoi alors qualifier l'écoute de la mélodie de processus psychique ? L'écoute de la mélodie, en tant que processus compréhensif – dans une acception de la compréhension qui est déterminée par la forme alternative de normativité qu'on a identifiée au chapitre 2 – peut être qualifiée en partie de processus psychique au sens où le langage utilisé pour expliquer cette compréhension emploie des notions de la psychologie. Pourtant, ces notions ne se comprennent pas comme des explications finales – contrairement à la compréhension mathématique, qui peut invoquer des concepts abstraits – mais comme une métaphore, un « vouloir dire » (*meinen*).

469. La compréhension d'un thème n'est ni une sensation, ni une somme de sensations. Il est cependant juste de l'appeler une expérience vécue dans la mesure où ce concept de compréhension est apparenté de façon multiple à d'autres concepts d'expérience vécue. On dit : « J'ai vécu tout autrement ce passage cette fois-ci ». Il reste que cette façon de s'exprimer ne 'décrit' 'ce qui s'est passé' que pour qui est familier d'un système conceptuel particulier. (Analogie : « J'ai gagné la partie. »)¹²⁴

Ce n'est que si l'on est dans un certain jeu qu'on peut utiliser la formule « j'ai gagné la partie ». Lorsqu'on dénomme des sensations à l'occasion de l'écoute d'un morceau, cette dénomination n'a pas tant d'importance que l'acte qui consiste à *lier* tel sentiment à ce morceau. C'est dire que l'on ne peut faire la somme exhaustive des « sentiments » que peut évoquer un morceau de musique, mais qu'on peut réaliser un aperçu « narratif » de l'occurrence de ces connexions entre l'écoute et des émotions. L'expressivité apparaît toujours en contexte : c'est en ce sens que la musique peut apparaître comme une expression de la vie : pour que le sentiment que j'évoque soit en rapport avec le morceau, on ne peut espérer que ce sentiment n'appartienne qu'à ce morceau ; en d'autres termes, pour saisir l'expression du morceau on ne peut uniquement se référer à ce qu'on en *dit*, ou ce qu'on en a déjà dit. L'écoute, si c'est là que se situe la compréhension, et non pas dans une phrase qu'on considérerait comme

¹²⁴ Remarques sur la philosophie de la psychologie, tome II

un résultat à analyser pour lui-même et hors de son rapport à l'écoute du morceau, peut définir une forme de compréhension qui n'intègre aucun concept comme explication ultime, à partir du moment où l'on entend la compréhension comme métaphorique. Le rapport à la musique se présente donc comme irréductible à sa « traduction » dans le langage, ou dans les concepts psychologiques, puisqu'il invoque la possibilité de redéfinir tous ces concepts au moment d'une nouvelle écoute, où l'on vit un morceau d'une manière différente.

470. Pendant que je lis, *telle chose* flotte devant mon esprit. Ainsi quelque chose se passe donc pendant qu'on lit... ? Cette question tourne court.¹²⁵

L'intérêt est donc à porter sur la *possibilité* d'associations que stimule un morceau, et non pas sur *ce* qu'il stimule. Le processus par lequel ces associations se produisent n'est pas tant important que l'ensemble de ces associations mises en rapport de comparaison et d'analogie, totalité constructive car pratique, dont les zones de ressemblances circonscrivent l'*expressivité* particulière à un morceau.

501. Est-ce à dire qu'il n'y aurait pas de sensations qui reviennent souvent lorsque l'on prend plaisir à écouter de la musique ? Nullement. (En plus d'un passage, la musique lui tire des larmes, il les sent dans sa gorge).

Un poème nous fait, à la lecture, une certaine impression. « Ressens-tu, quand tu le lis, la même chose que lorsque tu lis une banalité quelconque ? » - Comment ai-je appris à répondre à cette question ? Peut-être dirais-je : « Non, naturellement ! » - ce qui revient à dire : le poème me saisit, la banalité non. « J'éprouve quelque chose d'autre. » - Quelle sorte de chose ? - Je n'ai pas de réponse satisfaisante. Car ce que je pourrais indiquer n'est rien d'important. - « Mais n'as-tu pas eu du plaisir *pendant* la lecture même ? » Si, bien sûr - car la réponse opposée signifierait : j'ai eu du plaisir avant ou après, et ce n'est pas ce que je veux dire.

Mais tu te souviens de certaines sensations, de certaines images, de certaines pensées que la lecture faisait naître et qui n'étaient certes pas sans rapport avec le plaisir, avec l'impression que tu ressentais. - Oui, mais ce que je veux dire à leur sujet, c'est qu'elles ne se justifient que dans leur contexte, formé par la lecture du poème, par ma *connaissance* de la langue et du mètre, par d'innombrables autres choses. (Ces yeux ne sourient que dans *ce* visage et dans *ce* contexte temporel.)

Il faut cependant que tu te demandes comment, d'une manière générale, nous avons appris l'expression « N'est-ce pas merveilleux ? » (par exemple). - Personne ne nous l'a expliquée par référence à des sensations, des représentations ou des idées qui

¹²⁵ *Ibid.*

auraient accompagné l'audition ! Nous ne mettrions certainement pas en doute que quelqu'un ait pris plaisir à celle-ci, sous prétexte qu'il ne pourrait nous indiquer des expériences vécues de ce genre ; mais le doute viendrait, s'il s'avérait qu'il ne comprend pas certaines corrélations.¹²⁶

Si l'on pouvait répertorier les sentiments liés exclusivement à la musique, la musique ne serait pas un mode d'expression constructif et renouvelable par la création, et aussi par de nouvelles formes de compréhension, c'est-à-dire autant d'écoutes que d'exécutions. *Pendant* ces activités, comme l'écoute, l'exécution, la composition, on *comprend* la musique¹²⁷. Les sensations, sentiments éprouvés ne se comprennent que dans le contexte de l'activité musicale, comme dans celui de la lecture d'un poème. Une analogie éclairante se trouve dans les remarques de Wittgenstein sur les expressions d'un visage. Le fait que la psychologie se réfère à une « localisation physique » des expériences émotionnelles ne donne pas le lieu « réel » de sa manifestation, mais indique que l'activité par laquelle un sourire est lié à l'écoute d'un morceau, c'est-à-dire le « geste » de la compréhension, n'est pas dans la définition de ce geste, mais dans son effectuation dans *tel* contexte¹²⁸. C'est dans cette mesure qu'on peut rendre intelligible l'apprentissage de ces activités de compréhension : ce sont des expériences vécues qu'on peut communiquer avec autrui, par des gestes, des paroles, qui circonscrivent l'expression qu'on cherche à expliquer à travers ces différentes activités. On apprend à chaque nouvelle activité

¹²⁶ *Ibid.*

¹²⁷ *Ibid.*, remarque 497 : « Tu parles pourtant bien d'une *compréhension* de la musique [et non pas de l'imagination]. *Pendant* que tu l'écoutes, tu la comprends bel et bien ! Faut-il dire que c'est là une expérience vécue, laquelle accompagnerait l'audition ? »

¹²⁸ *Le Cahier bleu et le Cahier brun* (Cahier brun), p. 201 à 202 : « [...] dans la grande majorité des cas [...] ce sont des gestes, des expressions de visage, ou même des intonations de la voix qui nous permettent de dire que certaines tournures expriment le doute, la conviction, etc. N'oubliez pas alors que les expériences émotionnelles font l'objet d'une localisation physique ; car si je fronce les sourcils dans un mouvement de colère, je perçois cette tension dans les muscles de mon front et, si je pleure, les sensations éprouvées autour de mes paupières font partie, et cette partie n'est pas négligeable, de ce que je puis ressentir. C'est à peu près, je crois, ce que voulait suggérer William James, en disant qu'un homme « ne pleure pas parce que qu'il a de la peine, mais qu'il a de la peine parce qu'il pleure ». Cette réflexion est le plus souvent mal comprise, et cela parce que nous pensons à la manifestation de l'émotion comme à un moyen de faire connaître aux autres que nous éprouvons cette émotion. Naturellement, entre cette expression volontaire et ce que nous pouvons appeler « les expressions naturelles de l'émotion », il n'existe pas de limite précise. »

une nouvelle utilisation d'un concept comme la joie, dans la mesure où on le relie à quelque chose de nouveau, comme une écoute particulière d'un morceau tel que le premier mouvement de *Eine kleine Nachtmusik* de Mozart.

320. On parle d'un sentiment de conviction parce qu'il y a un *ton* de la conviction. C'est même la caractéristique de tous les 'sentiments' qu'il en existe une expression, c'est-à-dire des mines, des gestes.¹²⁹

Les émotions peuvent être définies selon leur durée, mais on ne peut pas poser la question de la durée de la sensation de joie au cours de l'écoute d'un morceau de musique. Le geste permet de déterminer une émotion, mais seulement en fonction de l'objet de cette émotion, dans la mesure où cet objet est « contenu » dans l'émotion, c'est-à-dire qu'elle ne peut pas être définie sans lui¹³⁰. L'émotion n'est pas dissociable de sa manifestation. C'est au sein du « voir comme » que cette manifestation trouve sa signification, et non pas dans la manifestation physique seule¹³¹. Cette manifestation est à considérer comme un « aspect » de la compréhension, au sens où il s'agit d'une des données permettant de « déterminer » cette compréhension, en tant qu'activité. La compréhension comme manifestation d'aspects et non pas comme invocation de concepts ne peut se comprendre qu'à partir du moment où l'importance est accordée à la cohérence entre le premier mouvement de *Eine kleine Nachtmusik* et la joie, et de la capacité à restituer, à traduire – toujours partiellement – le lien entre le morceau et la joie, qui détermine à la fois le morceau et la notion de joie.

¹²⁹ *Remarques sur la philosophie de la psychologie*, tome II.

¹³⁰ *Ibid.*, 148 : « Commun à toutes [les émotions] : elles ont un comportement expressif caractéristique (expression du visage). D'où il suit déjà qu'elles induisent des sensations également caractéristiques. Ainsi la tristesse arrive-t-elle souvent avec les larmes, et avec celles-ci des sensations caractéristiques. (Les sanglots dans la voix). Mais les sensations ne sont pas les émotions. (Au sens où le chiffre 2 n'est pas le nombre 2.)

Parmi les émotions, on pourrait distinguer entre elles celles qui sont orientées et celles qui ne le sont pas. La peur *devant* quelque chose, la joie *au sujet de* quelque chose.

Ce quelque chose est l'objet, non la cause de l'émotion.

Le jeu de langage « J'ai peur » contient déjà l'objet. »

¹³¹ *Ibid.*, 148 : « Le contenu d'une émotion – sous ce terme on se représente quelque chose comme une *image*, ou quelque chose dont on pourrait faire une image. (L'obscurité de la dépression, qui descend sur quelqu'un ; la flambée de colère). [...] Le comportement de la douleur et celui de la tristesse. – On ne peut les décrire qu'en incluant ce qui les motive extérieurement. (Si la mère laisse son enfant seul, il pleure parce qu'il en est malheureux ; s'il tombe, parce qu'il s'est fait mal.) Comportement et type de motivation font un tout. »

389. Je me sens pour ainsi dire obligé de pouvoir rendre cette saisie par une *image* (Bild) de la figure que je regarde. — Et il en est bien ainsi en réalité : je puis dire que l'image que quelqu'un en fait exprime une saisie de l'objet. Tout à fait comme on peut dire : entends ce thème *de telle manière*... et joue-le en conséquence¹³².

L'*expression* et l'*expressivité* fédèrent plusieurs capacités ou registres d'action qualitativement différents, tout en restant descriptibles par le langage sans pour autant y être réduites : on ne fait qu'exposer, créer ou stimuler la perception de connexion entre les choses, entre ce qu'on peut recevoir d'une œuvre d'art, ce qu'on peut interpréter d'une partition, ou ce qu'une activité peut stimuler de connexions avec une autre. C'est l'étude des ressemblances qui permet de justifier le discours sur l'art comme étant une activité consistant à exprimer, ou à apprendre à exprimer, un accord entre deux formes d'expression données par rapport à une œuvre et par rapport à un contexte.

Pourtant, Wittgenstein ne s'arrête pas là : dans les *Recherches philosophiques*, il attaque la question de la nature de la certitude qui intervient dans une association spontanée, qui n'est pas accompagnée d'une mise en rapport explicite entre plusieurs jeux de langage. Si cette association spontanée traduit une forme d'accord, il faut déterminer de manière plus précise l'intérêt d'user du langage pour comprendre un morceau de musique, c'est-à-dire la ressemblance entre la compréhension d'une phrase et celle d'un thème musical : la compréhension du langage n'est pas plus déterminée par les concepts engagés par les noms que la compréhension de la musique n'est déterminée par des concepts comme les émotions, même dans les cas où cette compréhension est spontanée.

184. Je veux me souvenir d'une mélodie et elle ne me revient pas à l'esprit ; soudain, je dis : « Maintenant je sais ! », et je la chante. Que s'est-il passé pour que soudain je la sache ? Elle ne peut certainement pas m'être revenue à l'esprit *dans son intégralité* à ce moment-là ! — Tu diras peut-être : C'est un certain sentiment, le sentiment qu'elle est maintenant là. — Mais y *est-elle* vraiment ? Qu'en serait-il si je commençais à la chanter, puis que je reste court ? — Ne puis-je pas avoir eu, à ce moment-là, la *certitude* que je la savais ? En un sens ou en un autre, elle était donc

¹³² *Ibid.*

bien là ! — Mais en quel sens ? Tu dis bien que la mélodie est là s'il la chante ou l'entend intérieurement d'un bout à l'autre. Je ne nie évidemment pas que l'on puisse aussi donner un tout autre sens à l'énoncé qui dit que la mélodie est là — par exemple, celui-ci : J'ai une feuille de papier sur laquelle elle est écrite. — Et en quoi consiste donc la "certitude" qu'il a de la savoir ? — On peut naturellement dire : Si quelqu'un dit avec conviction que maintenant il sait la mélodie, à cet instant-là, elle est (d'une certaine façon) intégralement présente à son esprit — et c'est là une explication des mots : « La mélodie est intégralement présente à son esprit. »¹³³

En quoi le « vouloir-dire » n'atténue-t-il pas la « certitude » du morceau qu'on a retrouvé, et qu'on avait « sur le bout de la langue » ? La satisfaction qui apparaît en même temps que le « sentiment » n'est pas le principe explicatif de l'expression qui est ainsi véhiculée.

504. Je pense à une phrase très courte, de deux mesures. Tu dis « Il y a tout, là-dedans ! » Mais n'est-ce pas, pour ainsi dire, par une illusion d'optique que tu crois que ce qu'il y a en elle agit à l'audition. (Pense en effet à ce que l'on dit parfois, et à bon droit : « Tout dépend de savoir *qui* le dit. ») (Les mots n'ont de sens que dans le flux de la pensée et de la vie.)¹³⁴

Étant donné qu'une phrase qui accompagne la compréhension de l'expression d'un morceau ne renseigne pas sur sa signification sans la réception de ce morceau dans un contexte, il faut ici comprendre que ce qui est exprimé par la musique n'exprime pas quelque chose d'antérieur qui aurait pu être exprimé à travers un autre médium d'expression. La musique donne la possibilité d'user du langage, mais elle ne peut pas être remplacée par une phrase à vocation désignative. Ainsi, c'est le statut même de ces phrases qu'il faut creuser pour pouvoir envisager de comprendre le rôle de ces remarques dans le moment de la compréhension en musique. Ce n'est pas là une attitude exclusivement attribuée à la musique : la recherche du statut pratique des propositions dans une activité qui ne vise pas à énoncer une vérité, c'est-à-dire une définition, s'effectue par la méthode des « jeux de langage ». Cette méthode induit par exemple la création de fictions pour saisir, en négatif, ce qui intervient dans ce type de compréhension.

¹³³ *Recherches philosophiques*, partie I, p. 117-118.

¹³⁴ *Remarques sur la philosophie de la psychologie*, tome II.

527. La compréhension d'une phrase du langage s'apparente beaucoup plus qu'on ne le croirait à celle d'un thème en musique. Ce que je veux dire par là est que la compréhension d'une phrase de notre langage est plus proche qu'on ne le pense de ce que l'on nomme habituellement la compréhension d'un thème musical. Pourquoi l'intensité et le tempo doivent-ils suivre précisément *cette* ligne ? On aimerait dire : « Parce que je sais ce que tout cela signifie. » Mais que cela signifie-t-il ? — Je ne saurais le dire. En guise d'explication, je pourrais la comparer à autre chose dont le rythme (je veux dire, la ligne) est le même. (On dit : « Ne vois-tu pas que c'est comme si on tirait une conclusion ? », ou : « C'est comme une parenthèse », etc. Comment justifie-t-on de telles comparaisons ? — Il y a ici des justifications de toutes sortes.

528. On pourrait imaginer des hommes qui posséderaient quelque chose qui ne serait pas totalement différent d'un langage : une gestuelle sonore, sans vocabulaire ni grammaire. (« Parler en langues ».)

529. « Mais quelle serait ici la signification des sons ? » — Qu'est-elle en musique ? Encore que je ne veux pas du tout dire qu'il faudrait comparer ce langage de la gestuelle sonore à la musique.

535. Que se passe-t-il lorsque nous apprenons à *ressentir* la conclusion d'un mode de la musique grégorienne comme une conclusion ?¹³⁵

On peut ainsi saisir que le statut d'exemple philosophique chez Wittgenstein ne se constitue pas en un sens : la musique n'est pas un exemple pour saisir le langage ; bien que Wittgenstein ne traite pas de la musique pour elle-même, il faut remarquer que la possibilité de tracer des rapports de parenté entre musique et langage sans inclure la musique dans le langage conduit à penser les différentes activités d'expression et de compréhension éthique ou esthétique selon une méthodologie alternative au dualisme : on ne peut donner des règles de compréhension de la musique comme on ne peut le faire pour le langage, mais la confrontation des deux modes d'expression dans un exemple permet d'en retirer des similitudes et des différences qui contribuent à les cerner plus précisément. Dans ce cas, la compréhension de la musique et celle du langage trouvent leur analogie dans la nature de la justification des comparaisons. Cette justification demande un certain « vocabulaire » et une certaine « grammaire », qui ne sont pas tant un ensemble de règles à suivre que le résultat d'un certain développement de la capacité à effectuer ces comparaisons, de manière plus ou moins immédiate selon le contexte. Un

¹³⁵ *Recherches philosophiques*, partie I, p. 205-206.

« langage de la gestuelle sonore » serait encore expressif, bien qu'on ne développe pas un métalangage pour en donner la signification, puisque la signification serait dans les usages de ce langage.

Il s'agit donc d'éclairer le paradoxe selon lequel le langage peut intervenir dans la compréhension de la musique sans pour autant désigner quelque chose qui serait extérieur à la musique. L'utilisation du langage lors de la compréhension de la musique ne permet pas tant de désigner des critères « réels » concernant la nature de ce qui est exprimé par un morceau, mais vaut pour la qualité de la métaphore.

Le concept de compréhension comme acte qui consiste à sortir du langage pour entrer dans la réalité a pour origine l'explication du langage au moyen de définitions ostensives. Mais ici aussi nous abandonnons le langage des mots pour un autre langage. Là où l'explication de la signification ne consiste pas en une définition ostensive, il ne s'agit pas non plus d'une sortie qui nous ferait quitter l'usage des mots. Lorsqu'on veut justifier une certaine conception d'un morceau de musique, et répondre à la question de savoir pourquoi on souhaite qu'il soit joué de telle façon, on est tenté de dire : c'est bien ainsi que je le comprends, je comprends ce qu'il dit. On peut alors seulement ou bien indiquer un processus (*Vorgang*) auquel on compare le morceau de musique, et donc le rythme, en un certain sens, correspond à notre conception, ou bien exécuter le morceau de musique selon le rythme souhaité et le laisser parler de lui-même. Et en ce sens, finalement, tout langage doit parler pour lui-même¹³⁶.

Comprendre une proposition veut dire que l'on sait dans quelles circonstances elle est vraie ou fausse. Si l'on fait abstraction de cette exigence de vérification, on peut toujours « comprendre » la proposition (à vrai dire, dans un tout autre sens). Mais alors la compréhension d'une mélodie a aussi une lointaine similitude avec la compréhension d'une proposition. Schopenhauer a très bien vu cela lorsqu'il disait que la musique est une variable générale. Dans la pensée musicale survit de fait quelque chose du timbre de la proposition, du rythme des parties accentuées et non-accentuées, des pauses ou même de l'interrogation et de l'exclamation – de là la tentation de mettre des mots en dessous de la musique. La musique s'est développée à partir du chant, elle est une espèce de prolongement du langage, et cela est important parce que cela montre comment le langage se prolonge (*ausläuft*) en quelque chose que l'on ne peut plus appeler langage¹³⁷.

¹³⁶ *Dictées de Wittgenstein à Waismann et pour Schlick*, tome I (PUF 1997), p. 12 (« La compréhension comme façon de concevoir (*Auffassung*) »).

¹³⁷ *Ibid.*, p. 198.

La compréhension en tant que désignation conduit à penser que la compréhension désigne quelque chose d'externe à la phrase musicale qu'on comprend. Et il est possible que la compréhension musicale inclue, en tant qu'activité, des propositions du langage pour s'articuler. Pourtant, si on considère le statut de ces propositions comme étant uniquement de nature désignative, on perd la possibilité de penser la compréhension comme pouvant *également* se présenter comme un processus immédiat, spontané, qui peut se passer du langage. En ce sens, la musique peut suggérer une multiplicité de propositions, et un morceau pourrait donc désigner une multiplicité d'objets, tels que des émotions, des concepts comme « conclusion », etc. Mais ces objets ne font pas partie de la musique, bien qu'on soit tenté de mettre des mots sous la musique. Le langage se prolonge ici pour désigner quelque chose qui n'est pas le langage, mais qui partage des similitudes avec le langage. C'est pour cette raison qu'on peut à la fois penser l'expressivité musicale et sa compréhension comme pouvant être restituées de l'intérieur, sans nécessiter le langage, et aussi comme pouvant être comparées à des processus du langage. Si on considère que la psychologie n'est pas un objet qui peut être saisi par le langage désignatif, mais qu'on use de termes psychologiques sous la forme de métaphores et de suggestions, il n'est pas non plus nécessaire de penser la musique comme pouvant être expliquée par le langage en tant que moyen de désignation des émotions. Ainsi, l'irréductibilité entre langage et musique conduit à penser la compréhension comme une activité, qui peut englober ces deux modes d'expression dans leurs similitudes et leurs différences.

88. se représenter quelque chose est comparable à une activité.

Quand nous nous représentons quelque chose, nous n'observons pas. Que les images se forment et s'en aillent, ce n'est pas quelque chose qui nous *arrive*. Nous ne sommes pas surpris par ces images, nous ne disons pas : « Regarde, là !... ».¹³⁸

162. Mais si j'entends une mélodie en la comprenant, ne se passe-t-il pas quelque chose de particulier en moi – qui ne se passe pas lorsque je l'entends sans la comprendre ? Et *quoi* ? – Il n'y a pas de réponse ; ou bien ce qui me vient à l'esprit

¹³⁸ *Remarques sur la philosophie de la psychologie*, tome II.

est insipide. Je peux bien dire : « Maintenant, j'ai compris cette mélodie », puis par exemple parler d'elle, la jouer, la comparer à d'autres, etc. Oui, des *signes* de la compréhension peuvent être concomitants de ce qu'on entend¹³⁹.

La compréhension n'est donc pas un processus psychique, mais une activité de mise en rapport de différents « aspects » (« évocation d'émotions », « sensation de conclusion », etc.) qui sont identiques à des « signes¹⁴⁰ » de la compréhension : exprimer l'effet d'un morceau par un geste ou par une phrase ne sont pas des processus identifiables, mais constituent des aspects visibles de la compréhension de l'expressivité de ce morceau. Plus clairement, ces « signaux » forment la signification du morceau, mais ne la « traduisent » pas¹⁴¹. La signification du morceau n'est pas extérieure au morceau puisqu'elle est formée par les relations entre le morceau et les aspects, mais aussi par ces aspects en relation entre eux.

C'est pourquoi Wittgenstein présente un certain nombre d'exemples qui visent à réduire à l'inutilité toute tentative de parler de la *manière* dont la connexion se fait entre le fait de changer par exemple son jeu de violon dans un concerto et la manière dont le chef d'orchestre a demandé de comprendre tel passage.

247. Pourrait-on dire que la cécité à la signification se manifesterait par le fait qu'on ne puisse dire utilement à cet homme : « Tu dois entendre ce mot ici comme..., alors tu prononceras la phrase comme il faut. » C'est le genre d'indications que l'on donne à quelqu'un qui joue un morceau de musique. « Joue cela comme si c'était la réponse » – et on y ajoute une sorte de geste.

Mais comment l'autre traduit-il ce geste dans le jeu ? S'il me comprend, il joue maintenant le morceau d'une manière plus conforme à ce que je souhaitais.

Mais ne pourrais-tu donner aussi bien une telle indication à l'aide d'expressions comme : « plus fort », « plus vite », « plus lentement » ? Non ; je ne le pourrais pas. Car même s'il joue telle note plus fort, telle note plus légèrement, je n'en ai pas la moindre conscience. De même, je puis lui dire « prends un air futé » et je saurai

¹³⁹ *Fiches*.

¹⁴⁰ Ou des « signaux ».

¹⁴¹ *Fiches*, 227 : « Chose étrange : nous aimerions expliquer par une traduction en paroles comment nous comprenons des gestes, et par une traduction en gestes comment nous comprenons des paroles (c'est ainsi que nous sommes tirés à hue et à dia quand nous voulons chercher où réside réellement l'acte de comprendre). Et de fait nous expliquerons les paroles par des gestes et les gestes par des paroles. »

quand il l'aura fait, sans pouvoir décrire, ni avant ni après, les changements géométriques du visage¹⁴².

Si la cécité à la signification est de ne pas pouvoir opérer les connexions entre un énoncé sur telle phrase musicale et l'acte de la jouer, c'est que la notion de compréhension admet ici une description plus complexe que la compréhension en termes d'émotions, ou qu'au moins les explications psychologiques n'apportent pas le fin mot de l'histoire sur le contenu de la compréhension qui intervient en musique et, avec des parentés, dans d'autres formes d'art. Ce qui importe, c'est l'*action* qui lie ces deux énoncés et les rend cohérents, ou cherche la cohérence entre eux. La notion de « geste » intervient souvent dans les exemples sur la compréhension en art, où elle est définie comme le paradigme de cette forme de compréhension : le geste renvoie à la notion de monstration, qui dans le *Tractatus* devait se réaliser en silence. Dans cette approche qui discute l'explication en termes psychologiques, le silence est remplacé par la prétention à considérer la compréhension de la musique comme n'étant pas tant indicible que complexe – parce qu'elle engage de nombreuses activités sans pouvoir être ultimement expliquée par les notions de la psychologie – et, dans une légère mesure, ineffable. Ce qu'on entend par le terme d'« ineffable » est que le geste ne désigne jamais de contenu fixe, dans la mesure où toute nouvelle écoute, nouvelle interprétation, nouvelle création, c'est-à-dire tout changement de contexte de compréhension, change le contenu de la compréhension. Cette compréhension est donc multiple, mais peut se saisir dans son individualité si on envisage une activité de compréhension particulière, ou si on envisage la totalité de ces compréhensions particulières dans un moment de compréhension immédiate sous la forme d'un déclic, d'un silence, etc. Le geste est une forme de la compréhension, au sens où c'est le fait de penser la compréhension de cette manière qui garantit sa constructivité, son caractère constamment renouvelable par le rapport répété aux

¹⁴² *Remarques sur la philosophie de la psychologie*, tome I. Voir aussi *ibid.*, 995 : « Réfléchis au fait que l'on puisse dire : « Il faut que tu entendes cette mélodie *ainsi*, et il faut ensuite que tu la *joues* dans le même esprit ». »

œuvres, et la possibilité d'une compréhension de la musique qui ne soit pas totalement inintelligible et dénuée de significativité.

341. Son nom ressemble à ses œuvres. – *Comment* semble-t-il leur convenir ? C'est une façon de parler, mais n'est-ce que cela ? – C'est comme si le nom faisait avec les œuvres un tout solide. Lisons-nous le nom, aussitôt nous songerons aux œuvres, et réciproquement. Nous prononçons le nom avec révérence.

Le nom devient un geste, une **forme architectonique**¹⁴³.

Où se trouve donc cette garantie de significativité ? Dans le fait que la compréhension musicale est une sorte de réaction, au sens où elle s'instancie dans des événements d'ordre pratique : on changera son jeu, on réagira à une certaine transition dans un morceau, on écoutera tel morceau d'une manière totalement différente à tel moment de sa vie.

178. Ce qui caractérise l'expérience interne particulière que nous faisons de la signification, c'est que nous réagissons par une explication et au passé : exactement comme si nous expliquions la signification d'un mot à des fins pratiques¹⁴⁴.

Il s'agit donc de comprendre que la significativité de la musique réside dans la capacité que la compréhension induit de modifier son rapport à tel morceau. L'expérience interne de la signification, si elle ne peut s'expliquer par des concepts extérieurs à ce qu'exprime le signe (ici le signe musical) peut se penser comme une réaction à des fins pratiques. C'est dire que l'intérêt de toute activité en rapport à la musique n'est pas tant dans un ordre conceptuel comme la psychologie ou les canons de la musique, mais dans une réception où ce qui exprime et ce qui est exprimé sont indissociables, et où c'est justement cette indissociabilité qui pousse à une forme de rapport à la musique sous la forme d'une tentative de contextualisation par rapport à la pratique dans laquelle on se trouve : écouter, jouer, composer, etc. La compréhension des pratiques symboliques humaines ne s'éclaire pas tant dans une

¹⁴³ *Ibid.* (C'est moi qui souligne).

¹⁴⁴ *Fiches.*

logique de la désignation, que dans le rôle que le langage prend dans l'orientation pratique de ces activités, dans la possibilité d'y « *montrer* » une direction¹⁴⁵.

Comment donc conserver la possibilité de la cohérence de cette significativité alors que la compréhension désigne à chaque reprise des directions variées, pour la compréhension d'un même morceau par exemple ? Pour comprendre ce paradoxe, il faut insister sur l'autoréférentialité de cette compréhension. Au sens où comprendre ou interpréter un morceau de musique est une activité, il s'agit d'une expérience nouvelle à chaque reprise. L'unicité de chaque « activité » de compréhension, conservée par la possibilité de ne pas considérer les analogies comme identité d'un domaine d'expression à un autre, ni comme rapport « réel » et fixe, permet en un sens de la rendre indépendante des activités passées ou futures en invitant à considérer leur signification comme une totalité, une indication se suffisant à elle-même, puisqu'elle est vécue, instanciée dans une *pratique*. C'est pourquoi les « jeux de langage » ne peuvent se définir, mais s'exemplifier : la significativité des activités symboliques apparaît dans les exemples, ainsi que dans la confrontation de ces exemples, à des niveaux différents : en musique, cela donne jouer, écouter, composer à la plume ou en imaginant tout l'orchestre en train de jouer, etc.

521. Ce n'est pas le changement d'aspect qu'on voit, c'est le changement d'interprétation.

522. Tu ne vois pas conformément à une interprétation donnée, mais dans un acte d'interprétation.

541. La vue des aspects s'édifie sur d'autres jeux.

546. Est-ce que je vois vraiment chaque fois quelque chose d'autre, ou bien est-ce seulement que j'interprète chaque fois de façon différente ce que je vois ? Je penche pour la première affirmation. Mais pourquoi ? – Interpréter est un acte de pensée, une activité¹⁴⁶.

¹⁴⁵ Cf. *Le Cahier bleu et le Cahier brun* (Cahier brun), p. 198 (§ 45) : « Imaginez un peuple qui ne disposerait pas dans son langage de formes d'expressions comme : 'Le livre est dans le tiroir', ou 'l'eau est dans le verre', mais où l'on s'exprimerait de la façon suivante : 'Le livre peut être retiré du tiroir', 'On peut vider l'eau du verre' ».

¹⁴⁶ *Remarques sur la philosophie de la psychologie*, tome II.

Ce qui donne de la crédibilité à la saisie de ces exemples est la constatation d'une forme de compréhension immédiate, qui ne nécessite pas le langage pour autre chose que le mouvement d'interjection – « Ah ! j'ai compris ! » –, qui permet de comprendre plus précisément le caractère narratif de cette forme de compréhension qui intervient en musique. Les changements de contexte, de situation, peuvent provoquer une compréhension de type « déclic » (immédiate).

545. Pourrait-on imaginer que deux passages identiques d'un morceau de musique soient surmontés d'indications exigeant la première fois que nous l'*entendions* de *telle* façon, la seconde fois de *telle* autre façon, sans que cela dût avoir la moindre influence sur la façon de jouer ? A peu près comme si le morceau en question avait été écrit pour une pendule à carillon et que les deux passages identiques dussent être joués avec même force et dans le même tempo – mais *reçus* à chaque fois autrement.

546. A ceci près, il est vrai, que si je dis à quelqu'un « Entends-le *ainsi* », il faut qu'il puisse alors dire : « Oui, maintenant je le comprends, maintenant il a vraiment un sens ! » (Il faut qu'il y ait un déclic.)¹⁴⁷

On peut représenter cette forme de compréhension au niveau de l'activité de composition : on peut effectuer des variations sur un thème avec des méthodes différentes. Ces variations prennent leur sens en cohérence avec le thème initial, mais aussi à travers leur place dans un morceau, et d'autres paramètres. On peut considérer que cette variation permet de donner un sens différent au thème, de lui donner un autre statut, un autre rôle, d'en faire un geste différent. On peut alors dire que la variation et sa compréhension, qui peut changer (polysémie), permet de découvrir un sens nouveau, une expression nouvelle, qui surprend, et apparaît de façon immédiate comme étant liée de manière cohérente avec le thème initial.

517. On pourrait, en musique, imaginer une variation sur un thème, qui, phrasée simplement un peu différemment, pourrait être saisie comme un tout autre genre de variation du thème. (Dans le rythme il existe de telles polysémies). Mieux, ce que je vise ici se trouve vraisemblablement avoir toujours eu lieu lorsqu'une répétition du thème le fait paraître dans une toute autre lumière¹⁴⁸.

¹⁴⁷ *Remarques sur la philosophie de la psychologie* tome I.

¹⁴⁸ *Ibid.*

La compréhension comprise comme un « geste » est justement celle qui permet d'expliciter la possibilité d'une compréhension comme « certitude », la compréhension de la force d'un morceau qui lui donne sens par exemple.

435. « La répétition est *nécessaire*. » Dans quelle mesure est-elle nécessaire ? Eh bien ! Chante le thème, et tu verras que c'est la répétition qui lui donne tant de force. – Tout ne se passe-t-il pas comme s'il y avait un modèle pour ce thème dans la réalité, dont il ne s'approcherait ou auquel il ne répondrait qu'à la condition que cette partie soit répétée ? Ou bien suis-je condamné à énoncer cette platitude : « C'est plus beau avec la répétition » ? Et pourtant il *n'y a pas*, justement, de paradigme en-dehors du thème. Et pourtant *il y a* quand même un paradigme en-dehors du thème : je veux dire le rythme de notre langue, de notre pensée, de notre sensibilité. Et le thème est lui aussi, à son tour, une *nouvelle* partie de notre langue, il s'incorpore à elle ; nous apprenons un nouveau *geste*.

660. Si tout d'un coup un thème, une tournure te dit quelque chose, tu n'es pas tenu pour autant de pouvoir l'expliquer. Un geste aussi, *celui-ci* par exemple, t'est tout d'un coup accessible¹⁴⁹.

Il n'est pas nécessaire d'engager des concepts psychologiques pour saisir la compréhension dans sa forme immédiate. Au contraire, dans la mesure où la compréhension est une activité dont la significativité est refermée sur elle-même et en même temps contextualisée, l'immédiateté de cette compréhension se traduit par l'accès à un « nouveau geste », c'est-à-dire une nouveauté dans la signification qui frappe et constitue en tant que telle un événement de compréhension qui se suffit à lui-même. On ne peut comprendre la compréhension musicale, qui inclut autant les exercices de contextualisation, l'accord et le désaccord, que l'immédiateté, si on ne saisit sa nouveauté, qui vient de son autoréférentialité, dans la mesure où telle expression musicale ne peut être exprimée par aucun autre mode d'expression ; en même temps, la compréhension musicale inclut la possibilité de rendre compte de cette expression à travers d'autres jeux de langage, pour l'éclaircir, la mettre à l'épreuve, ou la désigner. Toute activité autour de cette compréhension immédiate de l'expression est une manière de désigner un nouvel usage expressif.

¹⁴⁹ *Ibid.*

35. Je pourrais dire également : Il en va pour moi comme s'il fallait qu'à telle ou telle expression musicale il y ait des parallèles dans d'autres domaines.

36. La véritable question est la suivante : Les sons que voici ne sont-ils pas la *meilleure* expression de ce qui est exprimé ici ? Sans doute. Mais cela ne veut pas dire qu'il n'y a pas lieu de les expliquer par un travail portant sur leur environnement¹⁵⁰.

C'est justement dans une certaine réflexion sur l'environnement constitué par une compréhension contextualisée qu'on va essayer de comprendre en quoi la compréhension de la musique peut engager toute une culture, au sens où l'expression est l'occasion d'une *vision synoptique*, d'une opération qui expose des connexions à un niveau plus large, immédiat, illustrée par le génie artistique et sa manifestation. L'accord spontané se réfère à une forme de compréhension qui, bien que refermée sur elle-même au sens où l'expression se suffit à elle-même, présente un pendant totalisant qui peut donner une cohérence « épistémologique » encore plus large à l'ensemble des activités artistiques et esthétiques (au sens de discours *sur* l'art), perçues à travers cette méthode d'appréhension de la signification de l'expression. En effet, si la compréhension d'une expression n'est jamais une simple réaction émotionnelle, c'est parce qu'elle engage à chaque fois un certain contexte, qui est mis en relief ou même créé à l'occasion de l'écoute. Alors, ce qui advient lors d'une compréhension où par exemple l'accord apparaît comme immédiat est, si on s'y penche, une stimulation plus large, dont Wittgenstein fait état en parlant de « vision synoptique ». Dans la mesure où la totalité d'une culture dans laquelle je baigne est convoqué par mon rapport à une œuvre géniale, ce qui apparaît au départ comme immédiat et purement réceptif devrait plutôt s'étudier comme une capacité anthropologique de l'individu face à une œuvre d'art de saisir une cohérence ineffable et ouverte de l'œuvre avec le contexte culturel, historique dans lequel il se rend spectateur de l'œuvre d'art. Cette cohérence n'est pas tant de nature conventionnelle que d'ordre éthique, au sens où elle met en œuvre une capacité qui se développe tout au long des rapports à l'art et la musique. Écouter la musique et

¹⁵⁰ *Remarques sur la philosophie de la psychologie*, tome I.

apprendre à l'écouter se rejoignent dans cette capacité éthique de vision synoptique. On va tenter de montrer en quoi ce type de compréhension ne diffère que de degré d'un accord où la contextualisation serait progressive et mise en évidence par le langage, sous la forme de discussion, ou d'une phrase qui « désigne » cette compréhension.

II. Nier l'esthétique du Beau et conserver la possibilité du génie ? L'expression comme moyen de fédérer contextualisation et magnification dans la compréhension.

Si l'interprétation est une activité, elle accompagne les événements de la vie. Cela implique une multiplicité d'aspects différents pour la compréhension d'une seule œuvre, d'une seule transition, d'une seule mélodie. Mais cette multiplicité ne fait que désigner la variabilité et la constructivité de la signification artistique en fonction d'un certain contexte. On a vu qu'une explication psychologique de l'activité artistique empêcherait de comprendre dans un même mouvement l'appréhension d'une œuvre comme étant ancrée dans son histoire, et comme pouvant transcender les contextes historiques et culturels dans le renouvellement de son expressivité en fonction du changement de contexte. Il est à noter que ces deux aspects peuvent avoir lieu dans l'accord le plus immédiat et spontané, comme on l'a constaté au fil de la partie précédente. L'immédiateté de la réaction n'implique pas l'absence d'une contextualisation, d'une mise en cohérence, de l'établissement d'un réseau de connexions entre l'œuvre et le contexte où elle est appréhendée.

699. Ce qui est essentiel pour nous, c'est l'accord spontané, la sympathie spontanée¹⁵¹.

¹⁵¹ *Remarques sur la philosophie de la psychologie*, tome II.

Pourtant, cet accord spontané doit aussi renseigner à un niveau anthropologique. Comment dépasser les thèses émotivistes pour ce qui est de la variabilité des manifestations artistiques selon les cultures ? Comment rendre compte de la compréhension des courants artistiques qui se fait le plus souvent rétrospectivement, dans la mesure où l'art d'avant-garde n'est jamais totalement reconnu par une communauté comme étant son expression la plus récente et la plus fidèle au moment actuel de son évolution ? C'est ici qu'on peut remarquer la fécondité des exemples de Wittgenstein dans *Les Recherches philosophiques* autant que dans *Les Remarques sur la philosophie de la psychologie*, qui consistent à établir une fiction sur des cultures qui n'utiliseraient pas les modes d'expression symboliques de la même manière que nous.

707. Ce que je veux dire est qu'une éducation toute autre que la nôtre pourrait aussi être l'assise d'une toute autre conceptualité¹⁵².

Il faut comprendre l'exigence de Wittgenstein par rapport à la compréhension esthétique et musicale à un niveau plus complexe : la musique, comme toute forme d'expression artistique, suggère dans son histoire et dans son développement mêmes une solidarité avec un ensemble large et indéfini de pratiques, d'attitudes et de similarités qui informent son histoire mais aussi les nouvelles créations. Ces nouvelles créations, bien que désignant une nouvelle expression, utilisent de vieux signes pour créer un sens nouveau. La vieillesse de ces signes n'est que la garantie d'un certain lien d'influence entre les différentes pratiques musicales au cours de l'histoire, ce lien n'étant pas déterminé sous forme de causes et d'effets mais sous forme de similarités, ce qui permet de définir l'expression artistique et musicale comme reflétant la totalité d'une certaine culture. C'est pour la même raison qu'on est amené à considérer une certaine œuvre de musique comme étant rattachée à son époque et comme ne pouvant plus être perçue de la même manière à une époque plus récente, ou comme ne pouvant plus être comprise du tout à cette époque.

¹⁵² *Ibid.*

164. [...] Comment expliquer ce qu'est un « jeu expressif » ? Certainement pas en se référant à quelque élément qui serait concomitant au jeu. – Alors de quoi relève l'explication ? On serait tenté de dire : d'une *culture* [c'est moi qui souligne]. – Soit un homme qui a été élevé dans une culture définie – et qui donc réagit à la musique de telle et telle façon – on ne pourra lui inculquer l'emploi du mot « jeu expressif ». ¹⁵³

Comme la possible spontanéité de la compréhension n'exclut pas son caractère contextualisé et entremêlé, la compréhension qui se passe du langage, celle qui ne tente pas de donner une explication, ne doit pas forcément être explicitée par des concepts psychologiques ; on peut la penser comme la vision synoptique dont il a déjà parlé : il y a une multiplicité dans une activité qui est en même temps refermée sur soi. La « magnification » serait de l'ordre de cette vision synoptique, et c'est dans ce sens qu'on peut comprendre l'expression comme l'expression d'une culture. Cette approche donne un moyen d'aborder la question du génie, de la permanence des œuvres dans le temps, ou de leur constante actualité sous des aspects toutefois changeants, ou l'incompréhension totale par rapport à une œuvre, non pas comme des réactions purement psychiques, mais comme des opérations de contextualisation qui peuvent opérer sur une plus grande échelle : celle de la culture.

La méthode de Wittgenstein en philosophie, appliquée au domaine de la musique et de l'art, permet d'envisager une cohérence de l'ensemble de la musique sans devoir trouver un critère tel que le Beau. Il s'agirait d'une description, plutôt que d'une explication comme subordination à un concept fédérateur. L'explication de la réception d'une expression autant que l'interjection consistant à manifester sa compréhension, un accord, ou de la clarté, permettent de circonscrire cette expression, sans qu'un mode d'explication ait préséance sur l'autre pour désigner cette expression.

¹⁵³ *Fiches.*

505. Ce qui renferme l'illusion *n'est pas* de dire : « *Maintenant* je l'ai comprise. » - suivi éventuellement d'une longue explication de ce que j'ai compris¹⁵⁴.

L'illusion serait de considérer le doute, l'accord ou le désaccord avec une certaine interprétation d'un morceau de musique, la réflexion sur le rapport entre une « transition » et une « réponse », des énoncés exprimant des sentiments, l'apprentissage des courants artistiques et de leur lien avec le contexte historique, et le silence, comme étant des activités différant de nature. L'activité esthétique appelle à une multiplicité d'activités qui ne doit pas cacher le caractère à la fois fermé et multiple de l'expressivité musicale et artistique. La perception du génie chez un compositeur, en tant qu'on l'étudie au niveau du langage ordinaire et de l'étude des similitudes entre diverses attitudes par rapport à la musique, n'est pas à expliquer à partir d'un idéal du génie, mais toujours à partir d'une étude anthropologique des diverses occurrences de contextualisation d'un morceau : par rapport à une culture, par rapport à d'autres œuvres, d'autres auteurs, par rapport au morceau tel qu'il est vécu comme accompagnant un moment de la vie, etc.

Des formes d'accord plus fort existent, qu'on peut atteindre non plus seulement par la détermination d'une conscience claire du contexte qui est mis en évidence à l'occasion de l'écoute ou de l'interprétation d'un morceau de musique, mais la perception d'une totalité, d'un contexte plus large et donc apparemment ineffable, que cette étude nous a déjà permis d'entrevoir. On peut avoir une vision synoptique sans devoir s'interroger sur la nature de la totalité qui est en jeu quand on pense à une œuvre musicale telle que la Neuvième de Beethoven. La clarté ne vient pas de la détermination d'un critère, d'un canon, d'une conception de la psychologie, qui rendrait compte de l'expérience de l'écoute, du jeu ou de l'apprentissage d'un morceau de musique, mais se manifeste à même certaines *pratiques* de la musique. Cette vision générale de l'intrication complexe de ces connexions peut se réaliser

¹⁵⁴ *Remarques sur la philosophie de la psychologie*, tome I ; on peut aussi trouver une variante de cette remarque dans les *Fiches*, 174 : « Ce qui renferme l'illusion, ce n'est pas *cela* : « Maintenant, j'ai compris » - après quoi va peut-être suivre une longue explication de ce que j'ai compris. »

dans un discours tel que la narration, la fiction ou bien l'aphorisme, qui traite de totalité dans une remarque qui prétend contenir, à l'image de la phrase musicale, quelque chose de plus grand qu'elle et qui, paradoxalement y est inclus, et non « externe ». Ce genre de « signification », qui n'est autre que l'espace où ces connexions complexes se font entre une phrase lapidaire comme un aphorisme et une œuvre de musique, c'est-à-dire l'accord entre ces formes d'expression, s'instancie dans sa forme la plus achevée dans la figure du « génie » d'après Wittgenstein.

Le fait même que la normativité existe et qu'elle se manifeste par la seule possibilité d'un accord global sur l'utilisation du mot « beau », permet d'envisager l'ensemble de ces usages, y compris des usages erronés, comme l'expression de la signification de ce terme. Cette vision de la signification permet alors de justifier le jugement esthétique qui a trait au génie comme étant de l'ordre de la magnification, d'une vision du dehors, ou du moins de la limite, de cet ensemble d'usages : cette vision peut se manifester dans l'appréhension de l'œuvre d'art. Cette manifestation peut prendre différents aspects, dont la comparaison entre des auteurs, une nouvelle création, l'expression d'un désaccord par rapport à une œuvre dont on ne comprend pas les connexions avec le contexte historique, comme ce serait le cas pour un compositeur qui composerait une symphonie à la Beethoven en 2009¹⁵⁵, ou l'expression de la magnification. Cette expression peut prendre par exemple la forme d'une manifestation de courage par un compositeur, dans la création, ou une appréciation d'une forme de « courage » chez ce dernier, de la part du spectateur.

La mesure du génie est le caractère – bien que le caractère *ne* constitue *pas* par lui-même le génie. Le génie n'est pas 'le talent, plus le *caractère*', il est un caractère qui s'annonce sous la forme d'un talent spécifique. Comme un homme saute dans l'eau derrière un autre par pur courage, ainsi un musicien écrit-il par pur courage une symphonie (C'est là un exemple bien faible)¹⁵⁶.

¹⁵⁵ Cf. *Infra*, premier chapitre, p. 32, exemple repris de l'essai *Le Rideau* de Kundera.

¹⁵⁶ *Remarques mêlées*, 1939-1940, p. 51.

En quoi consiste ce courage ? C'est celui qui est permis par la constructivité des jeux de langage : il faut par exemple pour un compositeur apprendre à former une signification qui soit la sienne de contraintes techniques, ou même la nier et ne plus l'utiliser¹⁵⁷. Cette attitude est similaire à celle du spectateur qui entre en rapport avec une mélodie en déterminant son rôle dans l'ensemble d'un mouvement. Il faut pouvoir se placer du point de vue de la musique pour y connecter des domaines d'activités différents, ce qui forme à nouveau la « signification » au sens wittgensteinien du terme. Ce courage consiste à tenter de créer quelque chose qui ne pourrait pas être dépassé, du moins à une certaine époque, ou qui consacre (et concentre) quelque chose d'une certaine époque, c'est-à-dire une forme d'expression artistique comme un morceau, qui se constitue comme témoin trans-temporel de cette époque. C'est selon cette réflexion qu'on peut penser la magnification dans les remarques de Wittgenstein sur certains de ses compositeurs favoris :

On peut dire des mélodies de Schubert qu'elles sont pleines de *sommets*, ce qu'on ne peut dire de celles de Mozart ; Schubert est baroque. Il y a certains endroits dans une mélodie de Schubert que l'on peut indiquer, et dont l'on peut dire : Tu vois, là est l'esprit de cette mélodie, ici la pensée atteint un sommet¹⁵⁸.

Tout artiste a été influencé par d'autres et porte les traces de cette influence dans ses œuvres ; mais ce qu'il signifie pour nous, ce n'est cependant que *sa* personnalité. Ce qui provient des autres, ce ne sont là que des coquilles d'œufs. Qu'elles existent, nous devons le considérer avec indulgence, mais ce ne sont pas elles qui sont notre nourriture spirituelle¹⁵⁹.

Le génie n'a pas plus de lumière que n'en a un honnête homme, mais il concentre cette lumière, grâce à une sorte de lentille en un point brûlant¹⁶⁰.

¹⁵⁷ *Ibid.*, 1941, p. 56-57 : « Le contrepoint pourrait bien constituer pour un compositeur un problème extraordinairement difficile. Ce problème est le suivant : Dans quel rapport avec le contrepoint dois-je me tenir, *moi*, avec *mes* inclinations ? Certes, il pourrait avoir trouvé un rapport conventionnel, mais il sentirait bien alors qu'un tel rapport ne serait pas sien, et que la signification que le contrepoint doit avoir pour lui ne s'en trouverait pas éclaircie. [c'est moi qui souligne]. (Je pensais, en disant cela, à Schubert ; au fait qu'à la fin de sa vie il souhaitait encore prendre des leçons de contrepoint. Son but, à mon sens, n'était sans doute pas seulement d'en apprendre davantage sur le contrepoint, mais de trouver son rapport au contrepoint). »

¹⁵⁸ *Remarques mêlées*, 1946, p. 64.

¹⁵⁹ *Ibid.*, 1932-1934, p. 37.

¹⁶⁰ *Ibid.* 1939-1940, p. 51.

Le génie ne s'instancie comme tel que dans la capacité de créer une œuvre qui concentre une totalité de connexions, une culture, en elle, mais cette création a une parenté avec une capacité de compréhension qui est partagée par tous, du point de vue du langage ordinaire, qui consiste à travailler à former un ordre le plus cohérent possible de connexions à chaque moment de sa vie. La capacité de discerner la cohérence d'un événement par rapport à un contexte, et de pouvoir justifier de la nouveauté par un ancrage à celui-ci, dans une certaine parenté et une certaine provenance (au sens d'influence, et non au sens de cause) n'est pensable que si on envisage que la compréhension en art est métaphore, c'est-à-dire qu'elle consiste à rechercher dans le totalement nouveau (une œuvre) un certain ensemble de références dont la diversité et l'ouverture garantissent son statut d'œuvre d'art, et dont l'amplitude détermine son caractère génial et son potentiel de dépasser les contextes historiques restreints. En effet une œuvre d'art prend une signification nouvelle à chaque nouveau rapport qu'on instaure avec elle, mais en même temps le degré d'ouverture des contextualisations possibles constitue un critère de la magnification et de l'œuvre géniale : une œuvre de Mozart peut avoir autant de cohérence avec son époque qu'avec le XX^e siècle, même si le contenu de cette cohérence diffère sans cesse.

La notion de « vécu » apparaît dans les *Remarques sur la philosophie de la psychologie* et dans les *Remarques mêlées* concernant la « compréhension de la musique » : il s'agit d'un ensemble d'expériences qui définissent des rapports entre telle mélodie et le contexte dans lequel on se place pour l'appréhender. Cette description de Wittgenstein ne décrit pas un procès fastidieux et propre à l'œuvre d'art, mais constitue une forme d'activité, une « forme de vie », dont les exemples les plus courants font état de réactions spontanées, c'est-à-dire de vécus, au sujet desquels tout ce qu'on peut en dire ne remplacera ni ne réduira le *rapport* en tant que tel à l'œuvre.

Il vit le thème intensément. Il se passe quelque chose en lui pendant qu'il écoute. Et *quoi ?*

Le thème n'indique-t-il rien en dehors de lui ? Que si ! Mais cela veut dire : - l'impression qu'il me fait forme un ensemble avec les choses de son environnement - par exemple avec l'existence de la langue allemande et son intonation. Mais cela implique le champ entier de nos jeux de langage¹⁶¹.

Autant le thème musical est refermé sur lui-même, quand on « vit » un rapport avec lui, autant l'intervention du langage pour déployer tout ce qui s'y concentre relève d'un réseau complexe d'associations toujours disponibles et renouvelables en fonction des changements contextuels possibles. C'est ce qui justifie l'évolution même de la musique et de tous les arts en rapport d'influence mutuelle avec l'évolution d'un contexte culturel complexe : la signification d'une œuvre d'art doit à son caractère historique la possibilité d'évoluer à travers les nouveaux rapports qu'on peut vivre selon les époques, mais aussi selon les circonstances plus éphémères et particulières : ainsi qu'aucune écoute ne conduit exactement au même rapport à l'œuvre, aucune interprétation d'un morceau n'est jamais identique à une autre – si on pense bien sûr en termes de performance et non en termes de reproduction mécanisée¹⁶². De par cette double caractéristique, la signification d'une œuvre musicale peut être illustrée par une attitude qui était celle de Wittgenstein, qui consistait à maintenir un répertoire de morceaux assez peu étendu, et de les réécouter souvent¹⁶³. La musique apparaît ainsi comme une activité qui témoigne, par analogie, de l'ampleur de la constructivité des jeux de langage, au sens de jeux de compréhension.

'La répétition est *nécessaire*.' En quoi est-elle nécessaire ? Eh bien chante-le donc, tu verras que seule la répétition lui donne la force extraordinaire qui est la sienne. –

¹⁶¹ *Ibid.* 1946, p. 69.

¹⁶² M. Drury, *Conversations avec L. Wittgenstein*, p. 188, où Drury cite Wittgenstein (conversation de 1949) : « Il est significatif qu'au moment même où les techniques de reproduction connaissent de telles améliorations, il y a de moins en moins de gens capables de savoir comment la musique doit être jouée. »

¹⁶³ Cf. J. Bouveresse, « Wittgenstein et la musique », in *Europe*, oct. 2004 (n° 906), p. 227-228 : « Le répertoire préféré de [Wittgenstein] peut donc être délimité de façon assez simple. Il correspond pour l'essentiel à la grande époque du romantisme allemand et autrichien et ne s'étend au-delà d'elle que pour quelques rares et, du point de vue actuel, parfois surprenantes exceptions. »

N'est-ce pas comme si pour nous il fallait qu'un modèle pour ce thème existât dans la réalité, modèle dont il ne se rapprocherait, auquel il ne correspondrait, qu'à la condition que cette partie soit répétée ? Ou dois-je me contenter de cette platitude : « Il sonne de façon plus belle si je le répète » ? (On voit ici, soit dit en passant, la platitude du rôle que joue l'esthétique du mot 'beau'). Et cependant, il n'existe justement aucun paradigme en dehors du thème. Mais pourtant, il existe de nouveau un paradigme en-dehors du thème, je veux dire le rythme de notre langage, de notre pensée et de notre sensibilité. Et le thème est en outre à son tour une *nouvelle* partie de notre langue, il est incorporé à elle ; nous apprenons là un nouveau *geste*.

Les deux dernières mesures du thème de « La jeune fille et la mort », le [X] ; on peut, au premier abord, comprendre cette figure comme étant conventionnelle, habituelle, jusqu'au moment où l'on comprend son expression plus profonde, c'est-à-dire où l'on comprend que l'habituel est ici plein de sens¹⁶⁴.

Pourtant, cette description des attitudes par rapport à l'œuvre d'art et en particulier à l'œuvre musicale (en tant qu'illustration particulièrement féconde dans l'œuvre de Wittgenstein) doit rester une description de relations, sans jamais trop déterminer les acteurs de la relation, puisqu'ils sont sujets à la spontanéité et à l'imprévisibilité de l'apparition d'usages nouveaux. La signification travaille et change avec tout changement de contexte :

« Il y a beaucoup à apprendre de la mauvaise théorie selon laquelle une œuvre d'art transmet 'un sentiment'. – Et pourtant on pourrait nommer l'œuvre d'art, sinon expression d'un sentiment, du moins expression de l'ordre du sentiment, ou expression sentie. Et l'on pourrait dire également que les hommes qui la comprennent 'vibrent' à elle, lui répondent sur le même mode. On pourrait dire : *L'œuvre d'art ne veut pas transmettre quelque chose d'autre, mais elle-même*. De même que, lorsque je rends visite à quelqu'un, je ne souhaite pas produire en lui simplement tel ou tel sentiment, mais avant tout lui rendre visite – et, bien entendu, être moi-même le bienvenu.

Mais le comble du non-sens est de dire que l'artiste souhaite que ce qu'il ressent en écrivant, l'autre le ressente en lisant. Je puis sans doute croire comprendre un poème (par exemple), et croire le comprendre comme son auteur l'aurait souhaité – mais ce qu'il a bien pu ressentir *lui-même* en écrivant, c'est le cadet de mes soucis¹⁶⁵.

Aucune intention du compositeur ne *veut* se transmettre à un auditeur, mais la totalité des possibilités de significations est donnée par son apparition ou sa réapparition dans un domaine d'activités, comme une écoute, ou un déchiffrement.

¹⁶⁴ *Remarques mêlées*, 1946, p. 69.

¹⁶⁵ *Ibid.* 1947, p. 76.

S'il est vrai que, comme je le crois, la musique de Mahler ne vaut rien, la question est alors de savoir ce que, selon moi, il aurait dû faire de son talent. Car il est cependant très évident qu'il faut de *multiples* et *rare talents* pour faire cette mauvaise musique. Aurait-il dû, par exemple, écrire ses symphonies et les brûler ensuite ? Ou se faire violence et ne pas les écrire ? Aurait-il dû les écrire et se rendre compte qu'elles ne valaient rien ? Mais comment aurait-il pu s'en rendre compte ? Si pour ma part je m'en rends compte, c'est parce que j'ai la faculté de comparer sa musique avec celle des grands compositeurs. Mais c'est là ce qu'il ne pouvait pas faire, *lui* ; car celui à qui vient l'idée d'une telle comparaison a beau se montrer *méfiant* envers la valeur de ce qu'il a produit, puisqu'il aperçoit bien qu'il n'a pas, pour ainsi dire, la nature des autres grands compositeurs, cela ne suffit pourtant pas à ce qu'il se rende compte de ce manque de valeur ; car il peut toujours se dire qu'il est certes *différent* des autres (que du reste il admire), mais que dans un autre registre son travail est plein de valeur. On pourrait dire peut-être : Si aucun de ceux que tu admires n'est comme toi, alors la raison pour laquelle tu crois à ton œuvre, c'est que tu es *toi*. – Même celui qui combat la vanité, si ses efforts ne sont pas couronnés d'un complet succès, continuera toujours à se tromper sur la valeur de sa production.

Mais le cas le plus dangereux semble être celui d'un homme qui a poussé son travail jusqu'à un tel point qu'il devient comparable, d'abord à ses yeux et ensuite à ceux des autres, aux grandes œuvres du passé. On devrait chasser de sa pensée une telle comparaison. Car si les circonstances aujourd'hui sont effectivement si différentes des précédentes que l'on ne peut comparer son œuvre, quant à sa *nature* même, avec les œuvres antérieures, alors il ne faut pas non plus en comparer la *valeur* avec celle d'une autre œuvre. Je commets moi-même toujours la faute dont je parle ici¹⁶⁶.

C'est ce qui justifie par exemple que Wittgenstein décrie avec force un compositeur qui était pourtant reconnu dans sa communauté culturelle ; en exprimant avec autant de force ce jugement, il justifie en même temps la capacité et le courage de créer, malgré l'incertitude passagère du créateur de réaliser une *œuvre*, malgré sa « différence » avec ses prédécesseurs. C'est aussi là que Wittgenstein signale – pour lui-même – une limite éthique à toute forme de jugement sur les œuvres. Cette limite instancie le refus et même l'impossibilité de considérer tout jugement sur l'œuvre comme étant définitif, de par son fondement contextuel.

Les œuvres des grands maîtres sont des soleils qui gravitent autour de nous. Aussi toute grande œuvre qui aujourd'hui a disparu sous l'horizon verra-t-elle revenir son heure¹⁶⁷.

¹⁶⁶ *Ibid.*, 1948, p. 85.

¹⁶⁷ *Ibid.*, 1931, p. 28.

Du point de vue du créateur d'abord, il est évident que le fait de devenir un maître ne dépend pas de sa ressemblance aux compositeurs du passé, puisqu'une ressemblance totale ne pourrait être considérée que comme un pastiche, dans la mesure où « les circonstances aujourd'hui sont [...] si différentes des précédentes » que la nature de ce qui est considéré comme une œuvre change avec l'évolution d'une culture. Le fait est que cela ne peut pas se passer à un rythme régulier dans la mesure où c'est bien le temps et l'usage qui consacrent une œuvre comme étant majeure ou non dans une culture. C'est dans cette mesure que « la compréhension de la musique est chez l'homme une expression de la vie¹⁶⁸ » : dans un même mouvement, elle renseigne sur la possibilité de la reconnaissance des œuvres d'art comme témoins singuliers d'une certaine culture, et sur la forme de compréhension qui permet, entre autres, cette reconnaissance. Cette forme est la *possibilité* même de créer des liens entre la musique et d'autres domaines d'activités, forme qui intervient dans la compréhension de tout type d'art, mais aussi dans d'autres domaines des activités symboliques, comme la compréhension de l'expression d'un visage (exemple souvent utilisé chez Wittgenstein en relation avec la compréhension musicale et artistique). Cette forme, par sa nature, garantit l'imprévisibilité de l'expression en même temps que sa possibilité, au niveau formel – ce qui institue une forme de compréhension différente de l'explication, mais qui tire sa validité de son existence, à même l'usage, et qui est caractérisée par « la surprise », la spontanéité, « l'imprévisibilité ».

Telle phrase musicale est pour moi un geste. Elle s'insinue dans ma vie. Je me l'approprie.

Les variations infinies de la vie sont essentielles à la nôtre. Essentielles par conséquent aussi au train habituel de la vie. L'expression *consiste* pour nous [dans] l'imprévisibilité. Si je savais exactement quelle grimace un tel portera sur le visage, quel mouvement il fera, il n'y aurait alors ni expression du visage, ni geste. – Mais cela est-il juste ? – Je puis pourtant bien écouter sans cesse à nouveau un morceau de musique que je sais (entièrement) par cœur ; et il pourrait même être joué sur un carillon. Les gestes qui sont les siens restent pour moi toujours des gestes, bien que je

¹⁶⁸ *Ibid.*, 1948, p. 89.

sache toujours ce qui va arriver. Et même je peux bel et bien en être surpris de nouveau à chaque fois (En un certain sens)¹⁶⁹.

Mais alors, à quoi sert cette capacité qu'on a dégagée de l'interprétation chez Wittgenstein, capacité de faire varier par des fictions les contextes, pour préciser la signification de telle forme d'expression ? C'est là que le jugement esthétique qui s'appuie sur l'histoire entre en jeu :

Le professeur de mathématique Rothe m'a dit un jour que Schumann doit à l'efficacité de Wagner d'avoir perdu une grande part de sa légitime influence – Il y a beaucoup de vrai dans cette pensée¹⁷⁰.

Ce type de jugements permet d'envisager la possibilité du changement de contexte pour entrevoir les possibles évolutions des jugements esthétique en fonction des changements possibles au sein d'une culture, ou d'une capacité de créer des liens d'influence (c'est-à-dire des hypothèses) entre différents événements de l'histoire de la culture.

Je ne devrais pas m'étonner si la musique du futur devait être une musique monophonique. A moins que ce ne soit parce que je ne parviens pas à me représenter clairement plusieurs voix ?

Quoi qu'il en soit je ne parviens pas à imaginer que les anciennes *grandes* formes (quatuor à cordes, symphonie, oratorio, etc.) puissent jouer quelque rôle. Si quelque chose de semblable se produit, il faudra – je crois – que ce soit simple, *transparent*. Nu en un certain sens.

Ou bien cela ne vaudrait-il que pour une certaine race, pour *une* forme de musique seulement¹⁷¹ ?

La conscience du caractère non définitif des jugements esthétiques permet de comprendre les possibles raisons de l'apparition d'un certain répertoire, d'un certain style, de la part d'un compositeur. Quand Wittgenstein parle de Beethoven, il exprime son génie magnificateur en même temps qu'une certaine anthropologie qu'il présente comme concomitante avec la vie de ce compositeur. En cela, il voit l'œuvre de

¹⁶⁹ *Ibid.*, 1948, p. 92-93.

¹⁷⁰ *Carnets de Cambridge et de Skjolden*, p. 55.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 44.

Beethoven comme un témoignage, accessible à chacun, d'une « vision du monde » concentrée par Beethoven, dans ses créations :

Beethoven est absolument réaliste ; j'entends par là que sa musique est *totale*ment vraie, je veux dire : il voit la vie *entièrement* comme elle est puis il l'élève. C'est de la religion de part en part et pas du tout de l'écriture religieuse. C'est pourquoi, pendant que les autres capitulent, il a le pouvoir de consoler de réelles souffrances et il faut se dire qu'avec eux : non il n'en est vraiment pas ainsi. Il ne berce pas d'un beau rêve, mais il délivre le monde en le voyant tel qu'il est, sous un jour héroïque¹⁷².

Dans un mouvement semblable, Wittgenstein, malgré son attitude critique face à Mahler, manifeste par sa « manière » même la nécessité de développer une grande connaissance de l'histoire de la musique pour saisir un compositeur que l'on n'apprécie pas. La capacité de mettre en rapport des expressions similaires contient la capacité à juger du génie au sens d'expression authentique et magnifiée. Mahler, pour Wittgenstein, ne fait pas une musique qui soit « vraiment » de lui¹⁷³. Le fait d'exprimer son goût, son opinion par rapport à la question de la possibilité de permanence des œuvres selon le degré de magnification qu'elles expriment est une affaire de courage. Le courage du jugement esthétique, du jugement qui se fonde sur le contexte culturel au sens large sur les œuvres, est lié à la difficulté de la délimitation des métaphores employées pour traiter de tel morceau de musique, de tel compositeur, en ce sens, ce courage est une alternative au silence. Cette notion de courage intervient autant dans des situations d'écoute que dans des situations de création.

¹⁷² *Ibid.* p. 55.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 65 : « Mahler, précisément, dans les moments où *les autres* trouvent les émotions les plus fortes, me paraît particulièrement insupportable et je voudrais toujours dire : mais tu as déjà entendu cela chez les autres, ce n'est pas (vraiment) de toi. »

Conclusion :

Un jugement esthétique engage une tension vers une vision synoptique au sens où l'œuvre musicale exprime, dans sa concrétion et son ancrage culturel, la totalité d'une culture au sens d'une totalité d'usages qui ont pu se concentrer dans cette œuvre.

Ce qui se montre dans la musique, c'est la totalité de ce qui nous constitue tels que nous sommes, individuellement et collectivement. L'indicible n'a pas la valeur absolue et normative qu'il avait dans le *Tractatus*. L'intransitivité de ce qui se dérobe au langage tient essentiellement à ce que si nous voulions décrire, au moyen du langage, ce que la musique montre, c'est la totalité d'une culture¹⁷⁴.

La compréhension musicale, selon l'exigence de Wittgenstein, n'est donc pas uniquement concentrée sur les phénomènes internes de la réception de l'art, ni sur l'histoire de l'art. Pour saisir la compréhension de la musique d'après Wittgenstein, il faut la considérer comme cherchant une cohérence entre divers ordres de jugements, de contextualisations, qui donnent dans leurs mises en rapports des usages qui permettent d'informer une nouvelle œuvre par exemple. Le point important est de comprendre que l'autoréférentialité et la multiplicité de la signification de l'expressivité d'une forme musicale se rejoignent dans l'étude du langage ordinaire à propos de l'appréciation d'une œuvre musicale, mais aussi dans une attitude qui considère la constitution pédagogique de la capacité à agir dans le domaine musical comme une donnée fondamentale de ce qui est musique et ce qui n'en est pas. Toute nouvelle mise en pratique peut remettre en cause l'interprétation précédente, la confirmer, la questionner, et même surprendre, dans la mesure où elle engage une spontanéité qui témoigne d'un contexte plus large, qui n'a pas tant besoin d'être connu qu'assimilé dans des pratiques symboliques, des habitudes, qu'on peut « modéliser » à travers des « jeux de langage ». L'activité musicale et artistique en général instancie une sorte d'attitude par rapport aux activités symboliques qui est celle du test de la nouveauté et en même temps de la référence à un contexte d'usages

¹⁷⁴ J.-P. Cometti, *Wittgenstein et la philosophie de la psychologie*, p. 183.

et d'habitudes. C'est là qu'on peut situer la question du génie chez Wittgenstein, qui est justement constitué par un courage à apporter du « nouveau » dans un mode d'expression déterminé, comme la musique, sans le justifier à travers des modes d'expression externes, comme le langage, ou à travers des concepts comme la psychologie et des règles extérieures. Le génie est un esprit d'enfance, un esprit d'exploration du connu par le test de la nouveauté. Le génie est donc ramené à une pratique symbolique qui constitue la culture, et qui caractérise un grand nombre d'activités autour de l'art, jusqu'au langage ordinaire et à l'expression d'un avis sur un morceau de musique.

CONCLUSION

Ce que nous savons, nous le savons aussi par ce que nous n'avons ni vu, ni lu, ni entendu, mais étonnamment par le seul fait que cela existe.

Claude Régy

« Il est difficile en art de dire quelque chose d'aussi bon que... ne rien dire¹⁷⁵ »

La fécondité des remarques de Wittgenstein sur la musique, bien que cette dernière ne soit pas tant décrite pour elle-même que pour la mise en action d'une méthode singulière en philosophie, peut amener le lecteur à la conclusion selon laquelle la musique instancie, de par son traitement dans le corpus wittgensteinien, un certain horizon de réflexion qui se concentre sur la dynamique entre langage et silence, entre *dire* et *montrer*. Quelles sont les avenues de pensée pour une certaine esthétique de la musique et, par extension, pour les réflexions esthétiques en général, d'après l'état des lieux qu'on a pu établir du traitement de ce sujet chez le philosophe ?

Si l'on enracine l'œuvre globale de Wittgenstein dans ses premières réflexions, notamment celles du *Tractatus logico-philosophicus*, les notions qui apparaissent en germes, et qui sont appuyées par des exemples musicaux, posent la musique dans un certain formalisme qui n'est pas sans rapport avec sa description du langage propositionnel. Ce qu'on a recherché était un certain ensemble de méthodes qui permettraient d'aller et venir entre musique et langage, de manière à mettre en évidence leurs analogies et différences. Ce que Wittgenstein dit du langage dans le *Tractatus* se présente à un niveau formel, mais lie déjà la signification à son usage, à un certain ordre d'opérations qui sont rendues possibles par la forme « langage ». Si,

¹⁷⁵ *Remarques mêlées*, 1932-1934, p. 37.

dans le langage, la signification naît d'une interaction organisée entre les termes de la proposition et entre la proposition et le fait, qui se définissent mutuellement dans cette opération, alors ce qui concentre la signification est cet ensemble d'opérations. La logique renseigne sur la musique dans la mesure où elle fait état d'un même caractère interagissant et actif dans la pratique musicale. Le caractère articulé du mode d'expression musical renvoie à la totalité de sa signification dans la pratique de la musique, et non pas dans les canons imposés par une époque ou un style par exemple. Cela ne réduit pas ce mode d'expression à un ensemble sans régularité. Cette position médiane renseigne sur la valeur de l'histoire de la musique et d'un certain mode de réflexion qui cherche à définir des rapports de cohérence entre le passage de telle œuvre dans les annales de l'histoire de la musique et la totalité du contexte qui y a contribué. C'est ce que Wittgenstein pratique lorsqu'il met en rapport la pratique de compositeurs comme Schubert avec la force d'une certaine loi comme celle du contrepoint dans le paysage musical de son époque. C'est aussi dans cette mesure qu'on peut tenter de donner du sens à une proposition telle que « la musique [de Bach] est une expression du luthérianisme¹⁷⁶ ». Ce qui se révèle alors, c'est que la signification de la musique ne peut se réduire ni à la théorie de la musique ni à l'histoire de la musique. C'est par la mise en interaction des diverses pratiques attachées à la musique qu'on peut circonscrire un certain domaine de signification pour la musique. La stabilité formelle est allouée à la musique, en tant que « tautologique », refermée sur soi, mais cette fermeture formelle n'empêche pas la constructivité du mode d'expression musical, la constante possibilité de nouvelles créations, et aussi le changement de jugement sur un certain compositeur dans l'histoire. Un morceau peut avoir une stabilité formelle tel qu'écrit sur une partition, mais l'exécution de ce morceau par des musiciens sera à chaque fois différente. Cette réflexion mène à penser la signification, c'est-à-dire la création de liens entre une

¹⁷⁶ M. Drury, *Conversations avec Ludwig Wittgenstein*, p. 136 : « Qui, de nos jours, a la moindre idée de ce que signifiait véritablement une fugue de Bach à l'époque où elle fut composée ? A déplorer la Réforme, comme le font certaines personnes, il faut aussi condamner la musique de Bach. Sa musique est une expression du luthérianisme. »

proposition et son usage, comme étant apparentée à une « métaphore ». La cohérence formelle du mode d'expression, quant à elle, n'a pas à se dire, mais à se montrer. La variabilité des modes d'application, la variabilité d'une interprétation par exemple, est le lieu de la constructivité de la signification, dans le langage ordinaire comme dans la musique. La normativité se situe non pas dans la stabilité formelle, mais dans le jeu entre cette stabilité et cette variabilité. Dans cette mesure un enseignant de musique devrait omettre d'utiliser l'expression « tu dois » pour transmettre les « règles de la musique ». La connaissance du « code » formel induit par elle-même, dans la mesure où le « code » est pratiqué, la possibilité de rendre compte de la signification de la musique et de pouvoir créer une œuvre *nouvelle*. Quand je crée, je mets en action le contexte dans lequel je me trouve et le mode d'expression musical. La signification musicale n'est donc pas subordonnée au langage, elle se tient en elle-même. Le langage peut être l'occasion d'une mise en rapport entre une certaine application et un domaine tel que les sentiments, des notions théoriques, des réflexions sur le jeu, l'intensité, le tempo etc., mais aucun de ces domaines (et aussi, aucune de ces phrases) ne renferme en soi la totalité de la signification de telle œuvre ou de tel passage d'une œuvre. Dans cette mesure l'injonction au silence du *Tractatus* est un horizon *éthique*, défini par la nécessité de se taire plutôt que d'opérer une réduction de la signification, qui demanderait au langage plus que la métaphore, et qui définirait par exemple une identité absolue entre le mode mineur et la tristesse – ce qui apparaît encore parfois dans l'éducation musicale. Le discours sur la musique prétend donc unifier la forme musicale et ses applications *uniques*. Dans cette mesure, un tel discours, qui est le discours esthétique, se constitue par une *grammaire*, par exemple la grammaire du mot « Beau ». Ce discours consiste à mettre en rapport les différentes occurrences de ce terme pour en saisir la signification globale. Mettre en rapport une totalité comme la musique avec une limite du monde, comme la subjectivité, c'est induire une capacité de représentation synoptique, puisque la signification de la musique ressortit à toutes les avenues possibles d'expression de cette signification. En ce sens, cette signification peut tenir de

l'ineffable. Le silence d'après Wittgenstein intervient comme une injonction à ne pas dire, puisque la musique joue déjà.

Pourtant, l'usage du langage autour de la musique est justifié par la description de la signification esthétique à travers la méthode de la grammaire. La normativité de la réflexion esthétique, de la différenciation entre un jugement correct et un jugement incorrect, entre un tempo satisfaisant et un tempo trop rapide, réside dans la cohérence entre les relations qui s'élaborent dans les opérations, les récurrences de certains caractères dans les opérations. Ces récurrences ne permettent pas de définir une intention de l'auteur d'une œuvre, mais de définir une certaine cohérence globale des applications, c'est-à-dire des opérations vers la compréhension de l'expression d'une œuvre par exemple. La compréhension de la musique immédiate et silencieuse ne diffère pas tant de nature que de degré avec l'ensemble des relations qu'on peut verbaliser pour exprimer cette compréhension. La normativité musicale repose donc sur la constitution, lors d'une opération de compréhension, d'un contexte cohérent, qui est testé lors même de cette opération pour évaluer la pertinence de cette application – sous la forme d'une exécution, d'un geste à l'écoute d'une transition, etc. La cohésion entre l'ensemble indicible de ce qui conditionne la possibilité d'un usage cohérent du langage, et le rapport à une œuvre singulière, est compréhension de la musique. Le jugement esthétique et musical se fonde donc sur un accord, dont la grammaire forme le sens, au moment de l'application, du test. Si on peut rapporter la compréhension d'une phrase à celle d'un morceau de musique, c'est parce que l'accord généré par une application correcte est dans les deux cas de l'ordre d'une satisfaction qui a trait à l'indicible, dans la mesure où le *dynamisme* de la compréhension le justifie déjà. Dans cette mesure, la normativité du jugement esthétique réside dans un apprentissage à voir l'œuvre comme une totalité autosuffisante qui se coordonne à un certain contexte historique, assimilé par l'éducation, par une forme de « dressage » au langage, avec des habitudes et des familiarités, et où on doit traquer l'inauthenticité, celle de l'art

d'ornement par exemple à l'époque de Loos et Engelmann en architecture. Le dressage du créateur relève d'une attitude similaire, consistant à assimiler des règles et à les appliquer, ce qui en modifie et en enrichit le sens, tout en entrant en contact avec un certain contexte et en y étant éprouvé réciproquement par des auditeurs ou des interprètes. La nouveauté est une occasion d'éprouver des normes en art et de renouveler leur sens. Ethique et esthétique se rejoignent donc dans l'évaluation de la *cohérence* entre un geste particulier et un contexte, évaluation qui constitue la normativité esthétique. En ce sens, les liens qui existent entre différentes traductions de l'effet d'un morceau ne résident pas dans l'identité sémantique du référent de ces traductions, mais dans la cohérence mutuelle de ces traductions en regard du morceau tel qu'il est expérimenté, dans un cadre éthique, dynamiquement et contextuellement.

La multiplicité dynamique des opérations de compréhension est un moyen d'éviter de penser la compréhension de la musique comme la compréhension de quelque chose d'extérieur ou d'antérieur à la musique elle-même. En effet, cette méthode prend en compte que tout mode d'expression exprime quelque chose qu'aucun autre mode d'expression ne pourrait exprimer de la même manière, dans la mesure où mode d'expression et expression sont indissociables – cette indissociabilité est une caractéristique fondamentale de la notion wittgensteinienne d'*expressivité*. Les conséquences de l'abandon d'une dynamique de compréhension fondée sur l'externe ou l'antérieur permettent de faire état du jugement esthétique sur deux fronts anthropologiques distincts :

D'abord, la normativité musicale et esthétique peut se doter d'un caractère conventionnel sans pour autant se constituer par un réseau de normes explicites et externes à leurs applications. La normativité n'est pas tant donnée par l'ensemble des usages attachés à la musique que par l'interaction entre ces usages et leur mise à l'épreuve dans une nouvelle opération. On n'a pas à faire d'opération de niveau supérieur pour comprendre la normativité musicale ; il faut travailler à décrire toute expérience musicale : Wittgenstein utilise dans la deuxième partie de son œuvre des

exemples musicaux non plus liés à la stabilité formelle des modes d'expression mais à l'exercice de la musique en tant que musicien, spectateur, etc. Le caractère conventionnel de la normativité musicale et esthétique est pondéré par la nécessité méthodologique de considérer toute nouvelle intervention dans le jeu de langage de la musique comme un test. Ce dernier est rendu possible par la stabilité formelle minimale que la musique partage avec le langage. Cette stabilité donne de l'assise à une forme de compréhension qui se résume à donner un avis. Une réaction immédiate à un morceau n'en reste pas moins une réaction qui varie avec le contexte : les concepts engagés dans l'expression d'un avis sont plus informés par la réaction unique et immédiate qui peut accompagner cette expression que cette réaction n'est informée par des concepts. C'est ce qui garantit également la cohérence du jugement esthétique et musical en dépit des bouleversements de la pratique musicale à travers l'histoire. Les normes liées à la musique sont donc des normes pratiques, qui n'en restent pas moins contraignantes au niveau de la cohérence interne du mode d'expression « musique », et qui rendent intelligible une compréhension artistique dont la validité soit à la fois historique et de l'ordre de la réaction immédiate. Quand langage et musique entrent en accord, par exemple à travers une phrase qui désigne un aspect analogue d'une transition par rapport à une « réponse », et pareillement quand la parole est inutile, on se rend compte alors que la musique comme le langage sont des expressions caractérisées par la constructivité : l'incertitude de l'accord et de son partage au niveau de la communauté, du fait de la nature métaphorique de l'expression langagière de la compréhension, en garantit la constructivité et donc l'évolution de la normativité esthétique en fonction du contexte culturel. La compréhension musicale et esthétique apparaît comme essentiellement narrative.

Cette normativité s'instancie également par opposition à la question de la compréhension de la musique comme expression de sentiments. La compréhension de la musique est d'ordre métaphorique et narratif, mais cette analogie ne peut pas réduire la compréhension de la musique à la description des sentiments qu'elle

évoque. Il s'agit encore de cohérence avec un certain contexte, mais par rapport à un autre réseau de concepts qu'on met en cause : les concepts de la psychologie en esthétique. La compréhension d'une œuvre musicale est ancrée dans un contexte culturel et historique, et cette attitude contextuelle peut justifier des notions comme celle de « génie » ou de « magnification » sans s'encombrer d'une esthétique subjectiviste. Le mouvement qui est mis en évidence, dans une pratique de compréhension, d'exécution d'un morceau de musique, est cette concentration d'une totalité culturelle, historique et vécue dans une œuvre unique et nouvelle. La réception émotionnelle de l'art n'est qu'un symptôme de la faculté instanciée dans le langage ordinaire qui consiste à automatiser des pratiques langagières en ayant la possibilité de les questionner ou de les remettre en cause à l'occasion d'une manifestation nouvelle. La spontanéité avec laquelle la compréhension musicale peut intervenir est un aspect de son caractère dynamique et pratique, mais elle n'induit pas de penser la compréhension en art comme étant purement subjective et passive. Dans la mesure où l'éducation au langage est une forme de dressage, on peut comprendre la musique comme ayant des caractéristiques pédagogiques analogues, au sens où le jugement sur la musique s'étoffe avec la pratique musicale, que ce soit chez le musicien ou chez l'auditeur. Une activité symbolique est un test de la nouveauté sur un contexte d'habitudes et d'usages qui sont aussi sujets à variations, étant eux-mêmes aussi constitués par ce test. La justification de la possibilité de ce test et de la constructivité de la musique réside dans un esprit de courage, pour poser de la nouveauté et prendre le risque de mesurer son authenticité devant l'étalon de sa culture. Le génie, esprit d'enfance et d'exploration chez Wittgenstein, est constitutif non pas d'une psyché exceptionnelle mais de la formation de la culture en tant qu'ensemble hiérarchisé et différemment évalué d'œuvres et de pratiques symboliques et artistiques – l'organisation de cet ensemble étant instancié dans sa mise en évidence au sein d'une pratique, esthétique ou artistique. Dans la mesure où une interjection au sujet d'une œuvre et un discours d'histoire de la musique ne diffèrent pas de nature, mais de contexte, le génie est une extension maximale de ce

type de compréhension, qui est la compréhension esthétique et musicale qu'on recherche. Dans cette mesure le génie est un courage éthique de mesurer ses capacités à faire varier des contextes pour saisir la totalité d'une culture dans une œuvre et en mesurer la « sincérité » ou l'« authenticité ».

Que penser alors des réflexions personnelles de Wittgenstein qui font état d'un certain pessimisme par rapport à l'art et la musique de son temps, et par rapport à un essoufflement qui semblait aller jusqu'à une certaine disparition de l'art (à laquelle il n'était d'ailleurs pas opposé tant il la trouvait probable) ? Le danger de la « mort de l'art » n'apparaît pas tant dans l'investissement d'une autorité par rapport à ce qui doit être considéré comme art ou non-art, ou dans l'arbitraire des règles de l'art, mais plutôt dans le danger de ne plus être capable de se considérer, en tant qu'artiste ou que penseur de l'art, comme le témoin de quelque chose du passé qui sombre dans l'oubli, ou plus simplement d'une totalité perçue depuis une certaine limite, sous un angle unique. Il s'agit d'un danger perçu par Wittgenstein, Kraus et Benjamin pour ne citer qu'eux, bien plus insidieux que l'autoritarisme ou le totalitarisme explicites des institutions sociales, qui par exemple donnent des « formations » en art souvent destinées à des personnes de statut social particulier, ou vers un « style » de pratique particulier (musique « classique », musique « jazz », musique « sérieuse »). Un tel état d'esprit par rapport à l'art considère l'art d'ornement comme le symptôme de quelque chose de grave, d'autant plus que « cela » échapperait à la verbalisation, ou en tout cas à la désignation exacte par le langage. La question de la distribution sociale des « capacités » artistiques n'est pas aussi importante que cette disparition progressive, à laquelle Wittgenstein assiste dès le début du siècle, de la capacité à *exiger* quelque chose de l'art – ce que Bouveresse décèle chez Kraus, Wittgenstein ou Schoenberg comme la recherche insistante d'une forme minimale et ultime de « nécessité ». Cette exigence est de l'ordre de la demande d'une vision suffisamment étendue sur une culture pour apercevoir de loin une certaine catastrophe à venir, advenant peut-être, comme celle des guerres et des

dictatures dans la Vienne du tournant du siècle. C'est dans cette mesure que la compréhension de la musique, en tant que contextualisation autant que tension vers une vision synoptique par rapport à une culture, se dote d'un caractère éthique. Pour élargir cette intuition, un rapprochement entre Benjamin et Wittgenstein serait une idée féconde : Benjamin demande à travers son œuvre de citations et de collections de récits sur Paris au XIX^e, *Paris, Capitale du XIX^e siècle*, une certaine vision de la culture comme une totalité instanciée dans des particularités sociologiques, politiques, littéraires, etc., qu'il faut sortir de l'oubli progressif lié à un certain mode de transmission de l'Histoire trop rigide et uniforme. Le danger de la négligence et du refus d'une « normativité » esthétique, sous prétexte d'abolition de l'élitisme ou de relativisme esthétique, qui n'est qu'un danger de surface (peut-être même un danger de nature démagogique) serait de ne plus compter parmi les acteurs d'une culture non pas des visionnaires, des mages, mais des témoins, des « génies », de ceux qu'on rencontre en dernier à la toute fin du XIX^e siècle, qui soulignent la nécessité de *ne pas oublier* certains aspects cruciaux de l'histoire d'une culture, qu'ils concentrent dans une œuvre, pour des fins proprement éthiques. C'est dans cette mesure que l'esthétique contextualisée, telle qu'elle est menée par Wittgenstein (sans même être théorisée par avance, puisque c'est à la fois l'individu, sa sensibilité, ses goûts, ainsi que le penseur, sa pensée et sa vie, indissociables, qui la définissent), constitue un chemin fertile pour penser la survivance ou du moins le changement de statut de l'esthétique au début du siècle qu'on a peut-être trop vite considéré comme interrompu ou jeté aux oubliettes. Ce changement accuse fortement un manque, un malaise, qu'on perçoit à l'époque contemporaine à travers le flottement de notre perception de l'art, et à travers les caricatures par exemple d'hermétisme ou de populisme, que constituent certaines œuvres de l'art contemporain. L'art ne peut être ni divertissement, ni marchandise, ni confort intérieur ni tapisserie. L'art doit constituer un choc, une exigence, un rappel, un appel à ne pas oublier, sans militantisme, sans forcément s'engager de manière sociale, mais plutôt dans la globalité de la perception d'une culture. Je vois Wittgenstein, dans sa pensée, comme

la personnification la plus intéressante et la plus dramatique à son époque, et aussi *pour* la nôtre (le « pour » en italique implique que nous amenions cette pensée à notre contexte, que nous en saisissons quelque chose de fécond pour notre époque particulière), de la figure de l'artiste. Mais il n'a pas été artiste. Il n'a déjà plus pu se rendre artiste à *son* époque. Et cette impossibilité fait peut-être déjà partie d'une prise de conscience sur le destin de l'art à son époque, et donc sur la possibilité de penser l'art à la nôtre, à condition qu'on s'attarde avec une volonté *éthique* de globalité, de synopticité, sur les œuvres d'art, leur cheminement, leur évolution, autant que sur leurs effets chez l'individu, Wittgenstein, mais aussi chez le lecteur.

BIBLIOGRAPHIE

Œuvres de L. Wittgenstein :

- Tractatus logico-philosophicus*, trad. F. Latraverse (non publiée)
Trad. G. G. Granger, Paris, Gallimard, 1993.
- Carnets 1914-1916*, trad. G.G. Granger, Paris, Gallimard, 1971.
- Grammaire philosophique*, trad. M. A. Lescourret, Paris, Gallimard Folio, 2001
(même trad. qu'éd. 1980).
- Les Cours de Cambridge 1932-1935*, trad. E. Rigal, Mauvezin, Trans-Europ-Repress, 1992.
- Recherches philosophiques*, trad. F. Dastur, M. Elie, J.-L. Gautero, D. Janicaud, E. Rigal, Paris, Gallimard, 2005.
- Le Cahier bleu et le Cahier brun*, trad. M. Goldberg et J. Sackur, Paris, Gallimard, 1996, 2004.
- Leçons et conversations sur l'esthétique, la psychologie et la croyance religieuse*, trad. J. Fauve, Paris, Gallimard Folio, 1992.
- Fiches*, trad. J. Fauve, Paris, Gallimard, 1970
Trad. J.-P. Cometti, E. Rigal, Paris, Gallimard, 2008.
- Remarques mêlées*, trad. G. Granel, Mauvezin, Trans-Europ-Repress, éd. augm., 1990.
- Carnets de Cambridge et de Skjolden (1930-1932, 1936-1937)*, trad. J.-P. Cometti, Paris, P.U.F., 1999.
- Notes sur l'expérience privée et les sense data*, trad. E. Rigal, Mauvezin, éd. Trans-Europ-Repress, 1982, deuxième édition, 1989.
- Remarques sur la philosophie de la psychologie*, trad. G. Granel, Mauvezin, Trans-Europ-Repress, 1989 (tome 1) et 1994 (tome 2).
- Études préparatoires à la 2^{de} partie des Recherches philosophiques*, trad. G. Granel, Mauvezin, Trans-Europ-Repress, 1985.
- Remarques sur le Rameau d'or de Frazer*, trad. J. Lacoste, Lausanne, l'Age d'Homme, 1982.

Dictées de Wittgenstein à Waismann et pour Schlick, sous la direction d'Antonia Soulez, Paris. P.U.F., 1997.

Ombre et Lumière, Un rêve/événement nocturne et un fragment de lettre, édités et commentés par Ilse Somavilla, trad. Françoise Stonborough, non publié.

Maurice Drury, *Conversations avec L. Wittgenstein*, trad. J. P. Cometti, Paris, P.U.F. « Perspectives critiques », 2002.

Engelmann, P., *Letters from Ludwig Wittgenstein, with a Memoir*, Oxford, Basil Blackwell, 1967 ; trad. utilisée : trad. fr. en cours de F. Latraverse, à paraître.

Littérature secondaire :

Revue *Europe* : *Ludwig Wittgenstein*, n° 906, octobre 2004 : « Wittgenstein, Schoenberg et l'idée musicale », A. Soulez ; « Wittgenstein et la musique », J. Bouveresse.

Revue *La part de l'œil* : Wittgenstein et l'esthétique, n° 8 – 1992.

J.-M. Bardez, *Diderot et la musique : valeur de la contribution d'un mélomane*, Paris, H. Champion, 1975.

J. Bouveresse, *Wittgenstein : la rime et la raison*, Paris, Editions de minuit, 1973

J. Bouveresse, *Essais I : Wittgenstein, la modernité, le déclin*, Marseille, Agone, 2000.

Sous la direction de Stephen Eric Bronner et Peter Wagner, *Vienna, The World of Yesterday, 1889-1914*, « Images of an Age : Reflections on the correspondance between Arnold Schoenberg and Wassily Kandinsky », HB Editions, 1999.

Louis Chrétiennot, *Le Chant des moteurs : du bruit en musique – Essai*, Paris, L'Harmattan, 2008.

Textes réunis par Danielle Cohen-Lévinas, *Musique et philosophie*, Paris, L'Harmattan, 2005.

J.P. Cometti, *Ludwig Wittgenstein et la philosophie de la psychologie*, Paris, PUF 2004

- David Crilly, "Wittgenstein, Music, and Language Games", *The Open Space Magazine*, vol. 2, 2000.
- Anne-Claire Désesquelles, *L'expression musicale*, Bern, Berlin, Bruxelles, Peter Lang, 2001.
- Camille Dumoulié, *Fascinations musicales : musique, littérature et philosophique*, Paris, éd. Desjonqueres, 2006.
- Julien Falk, *Technique de la musique atonale*, Paris, éd. Alphonse Leduc, 1959.
- Hugo Von Hoffmannsthal, *Lettre de Lord Chandos et autres essais*, trad. A. Kohn, Paris, Gallimard, 1980.
- Yael Kaduri, "Wittgenstein and Haydn on Understanding Music", in *Contemporary Aesthetics*, avril 2006, n° 397, revue diffusée sur internet, lien : <http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=397>
- Santiago Kovadloff, *El silencio primordial*, Buenos Aires, Emecé Editores : "El Silencio Musical", pp. 59-92.
- Karl Kraus, *Pro Domo et Mundo*, trad. R. Lewinter, éd. Gérard Lebovici, Paris, 1985.
- Milan Kundera, *Le Rideau*, Paris, Gallimard Folio, 2005.
- Antonio Lai, *Genèse et révolution des langages musicaux*, Paris, L'Harmattan, 2002.
- Danielle Lories, *Philosophie analytique et esthétique*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1988.
- Jérôme Orsoni, *Tortoise/Standards*, Marseille, éd. Le Mot et Le Reste, 2008.
- Daniel Parrochia, *Philosophie et musique contemporaine ou Le nouvel esprit musical*, Paris, Champ Vallon, 2006.
- Louise Poissant, *Pragmatique esthétique*. Montréal, Hurtubise HMH, «Brèches», 1994.
- Salvador Rubio Marco, *Comprender en arte. (Para una estética desde Wittgenstein)*, Valencia, Fundación Universitaria San Pablo C.E.U./Ediciones Cimal. Arte internacional, Colección Symposium, 1995. Trad. Célia Lopez : *Comprendre en art : Pour une esthétique d'après Wittgenstein*, Paris, L'Harmattan 2006.
- Salvador Rubio Marco, "El ruido de la maquinaria (Wittgenstein y la música)", in *Espinosa*, n°2, 2002.

Michel Schneider, *Musiques de nuit*, « La Vienne de nulle part », Paris, Odile Jacob, 2001.

Arnold Schoenberg, *Le Style et l'Idée, choix d'écrits réunis par Leonard Stein*, présenté par Danielle Cohen-Levinas, Paris, Buchet-Chastel, nouvelle éd. 2002.

Éric-Emmanuel Schmitt, *Ma vie avec Mozart*, Paris, Albin Michel, 2005.

Carl E. Schorske, *De Vienne et d'ailleurs*, Fayard, 1998

James K. Wright. *Schoenberg, Wittgenstein, and the Vienna Circle*, Bern, Verlag Peter Lang, 2005.

Œuvres musicales :

Ludwig van Beethoven, *Symphonie n° 9*, dirigée par Claudio Abbado.

Johannes Brahms, *Sonates pour Violoncelle : Sonate pour Violoncelle et Piano n°1 en E mineur, Op. 38-1*.

Joseph Haydn, *Symphonie n° 64* (« Tempora mutantur »).

Joseph Labor, *Vater unser* op.16, Kantorei Blaubeuren, Sinfonietta Tübingen, Bettina Krokenberger.

Gustav Mahler, *Symphonie n°1* (« Titan »), mouvement III.

Wolfgang Amadeus Mozart, *Concerto pour clarinette* (K622) , Adagio; *Eine kleine Nachtmusik* (K525), Mouvement 1 : Allegro et Mouvement 2 : « Romanze », Andante.

Arnold Schönberg, *String Quartet in D* (1897) 1. Allegro Molto ; *Streichquartett*, op.37 (1936), Allegro molto.

Alban Berg, *Lyrische Suite für Streichquartett*, 1926.